

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS ROMÂNICOS



**O ROUCO E CASTANHO CANTAR DE ARIANO SUASSUNA:
*‘O REI DEGOLADO NAS CAATINGAS DO SERTÃO
AO SOL DA ONÇA CAETANA’*,
UMA PROPOSTA DE LEITURA DOS VALORES CAROLÍNGIOS**

Evelin Guedes Pereira

MESTRADO EM ESTUDOS ROMÂNICOS
- LITERATURA ORAL E TRADICIONAL –

DISSERTAÇÃO ORIENTADA PELO PROFESSOR DOUTOR
JOÃO DAVID PINTO-CORREIA

2007

Ao ingressar na Universidade de Letras alguém, um dia, disse-me que existia um escritor chamado Ariano Suassuna, que eu deveria ler e quem sabe aprofundar os estudos sobre ele. Essa pessoa não imaginava que ao dizer isso acabou por determinar o traço do meu destino até aqui. É a quem primeiro dedico este trabalho, meu pai, índio descendente, nordestino de nascença, universal de alma e espírito. Dedico também à minha mãe, melhor amiga, que teve sempre a escuta necessária e a palavra certa. À minha irmã amada, afilhada e futura comadre, primeira leitora deste estudo, que depositou aqui o seu vigor, o seu empenho e dividiu comigo a primeira alegria. Ofereço ainda à minha tia e madrinha que sempre me apoiou e pôs aqui a sua energia. A esses quatro que a distância geográfica não afectou a presença.

Por fim, dedico este trabalho ao meu marido, bem-fazeja da minha vida, esteio, companheiro, incentivador incansável, a quem amo, respeito e admiro. Sem a sua parceria isto não seria possível.

Esta dissertação não é só minha é de todos vós.

“Eu precisaria de alguém que me ‘ouvisse’, mas que me ouvisse sentindo cada palavra como um tiro ou uma facada. Porque é assim que eu ouço as palavras ligadas a esta história. Cada uma tem seu significado sangrento, no estranho ‘Sertão’ que venho edificando aos poucos, ao som castanho e rouco do meu canto, como um Castelo de pedra erguido a partir do Sertão real.”
Ariano Suassuna, em História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão ao Sol da Onça Caetana, p. 80.

Na literatura brasileira o escritor Ariano Suassuna destaca-se não só pela força da sua obra, mas por manter em sua narrativa um intenso diálogo com o romanceiro tradicional ibérico, fonte do romanceiro nordestino. O escritor é também fundador do Movimento Armorial, que tem como objectivo valorizar a cultura popular do nordeste brasileiro, pretendendo realizar uma obra literária erudita em prosa a partir das raízes populares da cultura do país, para tanto propõe na sua obra uma comunhão entre o romanceiro tradicional ibérico, sobretudo o carolíngio, que diz respeito à gesta do Imperador dos Francos Carlos Magno e dos seus paladinos, e as práticas criativas e interpretativas nordestinas. Esta dissertação propõe-se a fazer um estudo comparativo, ou, como diz o título, *uma proposta de leitura dos valores carolíngios*, no universo configuracional suassuniano, pois acreditamos que a supervivência dos romances carolíngios da tradição portuguesa no universo sertanejo e nordestino terá tido como um dos factores principais, a identificação dos produ-transmissores locais com alguns dos núcleos semânticos dos romances carolíngios, principalmente, os que dizem respeito aos valores semanticamente investidos e considerados fundamentais para as comunidades tanto do século XV e XVI, como ainda para as do século XXI. Para tal empreendimento escolhemos analisar o romance *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão ao Sol da Onça Caetana*, por este ser mais conciso na condensação sequencial das ocorrências de intertextualidade com os romances carolíngios no que concerne as questões dos valores, fonte de análise do estudo em questão. Desta forma, para além de apresentar o escritor Ariano Suassuna, a sua obra, o projecto literário do Movimento Armorial e mapear as ocorrências de intertextualidade com o romanceiro carolíngio, este estudo propõe-se a pontuar de que forma os valores carolíngios foram apropriados pela estética nordestina dentro da estrutura colectiva do imaginário e da mundivivência sertaneja.

Palavras-chave: Ariano Suassuna, romanceiro ibérico carolíngio, literatura oral e tradicional, folheto de cordel, O Rei Degolado

ABSTRACT

In the Brazilian literature, the writer Ariano Suassuna stands out not only because of the strength of his work, but also because his narrative keeps an intense dialogue with the traditional Iberian novel. He has also founded the Armorial Movement, which aims at valuing the popular culture of the northeast of Brazil, producing an erudite literary work in prose, from the popular roots of this country's culture. So he combines the traditional Iberian novel, mainly the Carolingian one (about the deeds of the French emperor Carlos Magno and his defenders) and the northeast creative and interpretative practices. This dissertation intends to do a comparative work, or, as the title suggests, *a purpose of reading of the Carolingian values* in the representative "suassunian" universe. We believe that the "supervivência" (or "overliving" – neologism from surviving) of the Carolingian novels of the Portuguese tradition in the northeast and Sertanejo (typical of the sertão) universe has had, as one of the main factors, the relation the local transmitters had with some semantics of the Carolingian novels, mainly the ones about the semantically invested and fundamental values to the communities of the XV, XVI and XXI centuries. To do this undertaking, we've chosen to analyze the novel *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão ao Sol da Onça Caetana*, because it's the most concise among the ones of the sequence in which the influence of the Carolingian novels is seen when it comes to the matter of values, which is the source of analysis of this work. So, more than introducing the writer Ariano Suassuna, his work and the literary project of the Armorial Movement, and outlining the influence of the Carolingian novel, this dissertation intends to detail how the Carolingian values were taken by the northeast aesthetics inside the collective structure of the Sertanejo imaginary and "mundivivência" (or "worldperience" – neologism from "world experience").

Key-words: Ariano Suassuna, Carolingian Iberian novel, oral and traditional literature, cordel booklet, O Rei Degolado

<i>Dedicatória</i>	II
<i>Citação</i>	III
<i>Resumo</i>	IV
<i>Abstract</i>	V

<i>Introdução</i>	1
-------------------------	---

Folheto I - O Fazendeiro do Ar

<i>Ariano Suassuna: do seu nascimento à criação do Movimento Armorial</i>	5
---	---

<i>I.I - Do TEP ao TPN</i>	12
----------------------------------	----

<i>I.II - Movimento Armorial à vista</i>	19
--	----

<i>I.III - Preparação e Manifesto</i>	22
---	----

<i>I.IV - Armorial, o nome</i>	24
--------------------------------------	----

<i>I.V - Armorial, o projecto</i>	25
---	----

<i>I.VI - Emblema de um Movimento</i>	28
---	----

<i>I.VII - Xilogravura</i>	31
----------------------------------	----

<i>I.VIII - Armorialistas, busca de uma expressão artística para uma região</i>	33
---	----

<i>I.IX - O armorial e sua expressão nas artes</i>	38
--	----

<i>I.IX.I - O Teatro</i>	38
--------------------------------	----

<i>I.IX.II - As Artes plásticas</i>	40
---	----

<i>I.IX.III - A Música</i>	42
----------------------------------	----

<i>I.IX.IV - O Balé</i>	45
-------------------------------	----

<i>I.IX.V - A Poesia</i>	46
--------------------------------	----

<i>I.IX.VI - A Prosa</i>	49
--------------------------------	----

<i>I.X - Há plágio no Movimento armorial?</i>	50
---	----

<i>I.XI - Retomando a biografia de Suassuna</i>	51
---	----

I.XI.I – De 2000 a 2007.....	53
I.XII - Conclusão inconclusiva.....	56
 <i>Folheto II - O Castelo Sertanejo</i>	
<i>O Rei Degolado e o universo configuracional suassuniano.....</i>	<i>59</i>
II.I - Esquadrinhando a trilogia.....	60
III.I - Um breve passeio pela <i>Pedra do Reino</i>	64
III.II - Desvendando a <i>História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão ao Sol da Onça Caetana</i>	70
III.II.I - A Onça Caetana.....	75
III.II.II - Em percurso pela <i>História d'O Rei Degolado</i>	80
II.II - De mãos dadas com Quaderna.....	91
II.III - O Sertão – Universo Suassuniano.....	97
 <i>Folheto III - “Do Riso-a-Cavalo ao Galope do Sonho”</i>	
<i>Uma proposta de leitura dos valores carolíngios no universo configuracional suassuniano.....</i>	<i>105</i>
III.I - Carlos Magno: o Imperador.....	106
III.II - Carlos Magno: primeiros textos e a criação da lenda.....	109
III.III - Primeiros romances carolíngios.....	111
III.IV - Os romances carolíngios chegam ao Brasil.....	115
III.V - Supervivência dos romances carolíngios.....	119
III.VI - Valores carolíngios semanticamente investidos no romance	
<i>O Rei Degolado</i>	121
III.VI.I - Conceituação Teórica.....	121
III.VI.II - A ideologia sertaneja-guerreiro-cavaleiresca.....	123

<i>III.VI.III</i> - Estrutura da Sociedade Carolíngia x Sociedade Sertaneja.....	129
<i>III.VI.IV</i> - Ordem Social, a dimensão familiar e os valores dela derivados.....	135
<i>III.VI.IV. I</i> - Solidariedade, Fidelidade e Interajuda.....	135
<i>III.VI.IV. II</i> - Orgulho.....	140
<i>III.VI.IV. II</i> - Honra.....	141
<i>III.VI.V</i> - Ordem Social, a dimensão religiosa.....	144
<i>III.VII</i> - Últimos Apontamentos.....	151
<i>Conclusão</i>	154
<i>Anexo</i>	158
<i>Referências Bibliográficas</i>	159

INTRODUÇÃO

A ideia para este trabalho, em um primeiro momento, surgiu a partir do contacto e, em seguida, do encantamento que a obra do escritor brasileiro Ariano Suassuna despertou em mim. Devo dizer que sou uma brasileira, nordestina e que isso além de não ser irrelevante para a definição da linha mestra deste estudo, foi completamente determinante. Primeiro porque como brasileira, trago em mim, através da ancestralidade, a herança portuguesa, ainda que fosse um mero lampejo, agora muito mais aceso do que antes; segundo porque, como nordestina, ao ler Suassuna houve de imediato uma identificação cultural, mas acima do facto de ser nordestina e brasileira, a obra suassuniana prendeu-me por conta da sua universalidade. O intenso diálogo que o autor mantém na sua obra com o romanceiro tradicional ibérico, transcende tanto o popular nordestino como o tradicional ibérico, ainda que mantenha em seu texto visível e latente as impressões digitais de ambos os romanceiros, que em conjugação compõem o que podemos arriscar afirmar o romanceiro suassuniano, uma obra universal. Com isso, quero deixar registado que a pesquisa para este trabalho foi movida, obviamente, pelo cunho científico, mas este foi impulsionado por uma boa carga passional que me fez atravessar o Atlântico, vir para Portugal, para beber da mais pura fonte do romanceiro e assim perceber os meandros da escritura suassuniana.

O trabalho de pesquisa começou com o esquadrinhamento tanto da obra em prosa do escritor Ariano Suassuna, quanto do romanceiro ali presente. Durante o processo verificamos o que já tínhamos como dado adquirido, a presença marcante, na narrativa suassuniana, dos romances do ciclo carolíngio - que dizem respeito à gesta do Imperador dos Francos Carlos Magno e dos seus paladinos -, e percebemos que o interesse que o autor mantém na sua obra em relação ao romanceiro tradicional ibérico, advém da influência marcante que este mesmo romanceiro teve na criação, elaboração e manutenção do romanceiro nordestino e brasileiro, o que remonta a sua origem para a época da colonização. Estudos sobre o romanceiro ibérico mostram que os romances, lendas e cantigas dele provenientes, chegaram ao Brasil pelas bocas dos colonizadores portugueses que o traziam na sua bagagem. Estes, ao chegarem em terras brasileiras, foram adaptados às cores nordestinas que actualizaram os romances medievais para a sua realidade, constituindo os famosos folhetos de cordel, expressão máxima da literatura popular nordestina. Acreditamos que foi por essa via que Ariano Suassuna embrenhou-se pelo romanceiro tradicional ibérico. Este mergulho foi tão profundo que

incitou no autor a fundação do Movimento Armorial, 1970, que tem como objectivo valorizar a cultura popular do nordeste brasileiro, pretendendo realizar uma obra literária erudita em prosa a partir das raízes populares da cultura do país. Para tanto propõe uma comunhão entre o romanceiro medieval ibérico, sobretudo o carolíngio, e as práticas criativas e interpretativas nordestinas. Ao debruçar-nos sobre sua obra, este diálogo é de imediato percebido para os que, logicamente, tenham alguma intimidade com o romanceiro medieval e a cultura nordestina. Por toda a sua obra, percorre uma linha mestra que nos guia por esse romanceiro ora através de explícitas citações, ora por outras não tão explícitas que aparecem, digamos, como “charadas”.

Como este é um tema bastante amplo, fomos seguindo as pistas que a própria pesquisa nos oferecia. Ao ler o capítulo oito (Para uma Axiologia dos Romances Carolíngios ou o Investimento Eufórico/Disfórico dos Valores) do livro *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*¹, do Professor Doutor João David Pinto-Correia, constatamos a conjunção de dois pontos que nos chamaram a atenção: primeiro, a hipótese defendida no referido capítulo e aceita por nós, de que a supervivência dos romances carolíngios da tradição portuguesa no universo sertanejo e nordestino terá tido como um dos factores principais a identificação dos produtores locais com alguns dos núcleos semânticos dos romances carolíngios, principalmente os que dizem respeito aos valores semanticamente investidos e considerados fundamentais para as comunidades tanto do século XV e XVI, como ainda para as do século XXI; o segundo ponto refere-se ao facto de que poucos são os estudos consagrados à análise dos valores carolíngios nos romances tradicionais.

De posse dessas duas informações, achamos que seria relevante fazer um estudo comparativo, ou, como diz o título, *uma proposta de leitura dos valores carolíngios*, dedicando a nossa atenção ao estudo da presença dos valores axiológicos carolíngios no universo configuracional Suassuniano. Decidido o cerne do trabalho há que se decidir o corpus. Nossa primeira opção era trabalhar com *O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, primeiro romance e primeiro livro da trilogia de Ariano Suassuna, uma obra de fôlego, considerada pelo autor e pela crítica literária como, até agora, a sua obra-prima. Entretanto, descobrimos que um extenso trabalho de levantamento do romanceiro ibérico, como um todo, ali presente já havia sido feito com

¹PINTO-CORREIA, João David. *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*. 2 vols., Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, Julho de 1993.

rigor pela pesquisadora Idelette Muzart Fonseca dos Santos², achamos então que não faria sentido repetirmo-nos, mesmo porque este é um livro bastante trabalhado por pesquisadores da obra suassuniana. Escolhemos, então, o romance a *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão ao Sol da Onça Caetana*, mais conhecido como *O Rei Degolado*, segundo livro da trilogia Suassuniana, por este ser mais conciso na condensação sequencial das ocorrências de intertextualidade com os romances carolíngios da tradição portuguesa, no que concerne as questões dos valores, fonte de análise do estudo em questão, bem como é um livro pouco explorado por pesquisadores, logo, pensamos que a nossa colaboração pode ser mais representativa para a compreensão do universo suassuniano. Desta forma, para além de mapear as ocorrências de intertextualidade com o romanceiro carolíngio, este estudo propõe-se a pontuar de que forma os valores carolíngios foram apropriados pela estética nordestina dentro da estrutura colectiva do imaginário e da mundivivência sertaneja.

Para compreendermos o universo suassuniano e percebermos o seu diálogo com o romanceiro carolíngio de origem ibérica, dividimos este estudo em três Folhetos³: o primeiro – *O Fazendeiro do Ar*, propõe-se a apresentar o autor, a sua obra e o seu projecto literário, O Movimento Armorial; no Folheto II – *O Castelo Sertanejo*, apresentamos o universo configuracional suassuniano através do esquadrinhamento da sua trilogia, centrando a nossa atenção no livro *O Rei Degolado*, cerne deste trabalho; guardamos para o último Folheto, o terceiro – “*Do Riso-a-Cavalo ao Galope do Sonho*”, o cotejar do levantamento e da apropriação dos valores carolíngios no universo suassuniano.

Por fim, *nobres senhores e belas damas de peitos macios*⁴, - como diz Quaderna, personagem principal dos romances suassuniano, a quem terão o prazer de conhecer no decorrer deste estudo -, uma observação que extrapola o conteúdo deste trabalho, impõe-se como urgente e precisa. Durante a leitura das próximas páginas, tenham atenção às palavras escritas em letras maiúsculas que não, necessariamente, sejam nomes próprios, que, partindo de uma visão gramatical, não deveriam estar grafadas em maiúsculas. Deixamos a dica na porta de entrada deste trabalho, na epígrafe de abertura. Esse é um dos enigmas da escrita suassuniana que, à maneira simbolista, atribui

²SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em Demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1999.

³Escolhemos a designação ‘folhetos’ ao invés de capítulos, para nos aproximarmos da estética e homenagearmos os ‘folhetos de cordel’.

⁴SUASSUNA, Ariano. *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão ao Sol da Onça Caetana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. 48.

maiúsculas a palavras-símbolo do seu universo, um elemento indispensável à compreensão do mesmo. Essa questão não será analisada neste trabalho, não porque não seja importante, mas exactamente pelo contrário, por merecer um estudo específico. Contudo não podemos deixar de ter atenção ao facto dessas palavras existirem e de estarem ali presentes. O facto de serem grafadas em maiúsculas imprime sobre as palavras eleitas um valor e transforma-as em palavras sagradas ou palavras-chave do universo poético suassuniano, representam figuras simbólicas do seu universo configuracional. A título de exemplo e para vos nortear a leitura podemos destacar: Pai, Padrinho, Reino, Sertão, Sertanejo, Povo, Onça Vida, Morte, Destino, Sina, Cantadores, Cangaceiros, Vaqueiros, Cavaleiros, Cavalgada, Cavalaria, Cadeia, Sol, Mar, Vinho, Pedra, Trinta, entre outras. Essas palavras passam a constituir o verdadeiro tesouro de Quaderna, de Suassuna, e a partir daqui o nosso também, tanto assim que em respeito à sagração dessas palavras, mesmo quando não estivermos a citar trechos do livro, decidimos por grafá-las em maiúsculas, pois entendemos que se Ariano Suassuna as consagrou não seremos nós que as profanaremos.

Temos ainda a dizer que na literatura tradicional oral há um vasto terreno a ser esquadrinhado, é o que me proponho a começar com este estudo.

Folheto I - O Fazendeiro do Ar

Ariano Suassuna: do seu nascimento à criação do Movimento Armorial

“Neste século de eficientes, eu sou apenas um Cantador arcaico que, em seu novelário de malassombros, tem mil e uma histórias para contar”⁵

A sentença já foi proferida. Saia de casa e cruze o Tabuleiro pedregoso. Só lhe pertence o que por você for decifrado. Beba o Fogo na taça de pedra dos Lajedos. Registre as malhas e o pelo fulvo do Jaguar, o pelo vermelho da Sussuarana, o Cacto com seus frutos estrelados. Anote o Pássaro com sua flecha auri negra e a Tocha incendiada das Macambiras cor-de-sangue. Salve o que vai perecer: o Efêmero sagrado, as energias desperdiçadas, a luta sem grandeza, o Heróico assassinado em segredo, o que foi marcado de estrelas – tudo aquilo que, depois de salvo e assinalado, será para sempre e exclusivamente seu. Celebre a raça de Reis escusos, com a Coroa pingando sangue: o Cavaleiro em sua Busca errante, a Dama com as mãos ocultas, os Anjos com sua espada, e o Sol malhado do Divino com seu Gavião de Ouro. Entre o Sol e os cardos, entre a pedra e a Estrela, você caminha no Inconcebível. Por isso, mesmo sem decifrá-lo, tem que cantar o enigma da Fronteira, a estranha região onde o sangue se queima aos olhos de fogo da Onça-Malhada do Divino. Faça isso, sob pena de morte! Mas sabendo, desde já, que é inútil. Quebre as cordas de prata da Viola: a prisão já foi decretada! Colocaram grossas barras e correntes ferrujosas na Cadeia. Ergueram o Patíbulo com madeira nova e afiaram o gume do Machado. O Estigma permanece. O silêncio queima o veneno das Serpentes, e, no Campo de sono ensanguentado, arde em brasa o Sonho perdido, tentando em vão reedificar seus dias para sempre destroçados.⁶

Essa passagem da PDR (*‘Romance d’A Pedra do Reino’*. A partir de agora vamos adoptar o sistema de sigla para as obras citadas) abre, assim, o início deste trabalho por ser uma confissão do próprio autor que a considera “o núcleo do romance (...). De certa maneira, esse não é apenas o núcleo do livro, é a poética de toda a minha obra”⁷. E essa é a primeira pista que temos para podermos delinear uma biografia de Suassuna.

⁵SUAASUNA, Ariano. *História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão ao Sol da Onça Caetana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. 48.

⁶SUASSUNA, Ariano. *Romance D’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. 241-242.

⁷SUASSUNA, Ariano. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000. p. 31.

A articulação entre vida e obra de um autor é um ponto indispensável à compreensão crítica. Pode-se ler uma através da outra ou, simplesmente, fingir que elas sequer dialogam. Em alguns autores isso é menos evidente, mas em Suassuna é quase que impossível entender vida e obra em separado. Ariano Suassuna mantém na sua escrita um laço estreito e fundante com a sua vida, mas deve-se ter atenção que a relação não é igualmente bilateral, pois é a biografia do autor que espraia a compreensão sobre sua obra; o inverso já não é totalmente evidente. Muitos são os pontos de intersecção entre a vida e a obra de Ariano, mas procurar traçar a sua biografia através das opiniões, atitudes e comportamentos dos seus personagens, algumas vezes poderá ter êxito, mas em muitas outras poderá fazer com que um leitor menos informado a respeito do autor incorra em erro. O que queremos mostrar neste primeiro capítulo é que a obra de Suassuna é um projecto para além do artístico. É um projecto de vida.

Neste ano de 2007 Ariano Villar Suassuna completou 80 anos. Nasceu a 16 de Junho de 1927, na cidade de Nossa Senhora das Neves, hoje, João Pessoa, capital do Estado da Paraíba, Brasil, no Palácio da Redenção, na altura, Palácio Presidencial da Paraíba. É o oitavo dos nove filhos de João Urbano Pessoa de Vasconcellos Suassuna e Rita de Cássia Dantas Villar. À época do seu nascimento, o Pai de Ariano era, como se dizia, presidente (governador) da Paraíba. Com o fim do mandato do pai, no ano seguinte, a família muda-se para a Fazenda Acauhan, localizada no município de Sousa no sertão do Estado.

O ano de 1930 no Nordeste do Brasil é marcado pela divisão política paraibana. José Pereira de Lima – aliado político de João Suassuna que, na altura, era deputado federal – declara a independência do município de Princesa⁸. As forças de Pereira de

⁸“A revolta da Princesa ocorreu no sertão da Paraíba no ano de 1930. Em Fevereiro daquele ano, o ‘coronel’ José Pereira, julgando-se desprestigiado com a chapa de deputados federais que acabara de ser formada, rompeu com o governador João Pessoa, também candidato a vice-presidente da República na chapa encabeçada por Getúlio Vargas. Acto contínuo, declarou apoio aos adversários de Pessoa no plano nacional. Em represália, o governador ordenou a retirada dos funcionários estaduais de Princesa e destituiu o presidente e o vice-presidente da câmara e, ainda, o promotor, ligados ao ‘coronel’ e mandou tropas da Polícia Militar convergirem para o município de Teixeira, perto de Princesa, com o objectivo de sufocar a rebelião. Começou a guerra. O ‘coronel’ enviou 120 homens armados para Teixeira, que foi retomada pelos rebeldes. Em Março, nova vitória das forças de José Pereira. Em Maio, 220 soldados e jagunços a serviço do governo estadual tentam entrar em Princesa, mas caem numa emboscada, na qual morrem mais de 100 pessoas. Em Junho, os princesenses proclamam-se independentes da Paraíba e criam o Território da Princesa, com bandeira, hino e leis próprias. João Pessoa tenta nova investida. Incapaz de dominar a cidade rebelde, apela para a guerra psicológica. Uma avioneta, pilotada por um italiano, lança panfletos sobre Princesa, exortando a população a depor as armas. Caso contrário, haveria bombardeio aéreo. Mas a resistência continua e as bombas não vêm. Nas semanas seguintes, os homens do ‘coronel’ José Pereira, usando táticas de guerrilha, espalham sua acção pelo sertão, dando a entender que o conflito seria longo. Mas a luta estava para terminar, com um desfecho imprevisto. No dia 26 de Julho, João Pessoa foi assassinado no Recife por um desafecto, João Dantas. Com a morte do chefe inimigo,

Lima só se renderiam após o assassinato de João Pessoa, então governador do Estado da Paraíba, que foi morto a 26 de Julho do mesmo ano em uma pastelaria no Recife, por João Dantas, primo da mãe de Ariano. Como consequência disso, em 9 de Outubro, João Suassuna, Pai de Ariano, é também assassinado a tiros, no Centro do Rio de Janeiro, pelo pistoleiro Miguel Alves de Souza, contratado pela família Pessoa que, erroneamente, via João Suassuna como o mandante do crime. Esses e outros factos contribuem para a eclosão da Revolução de 30⁹.

A independência do município de Princesa, o assassinato do Pai e a Revolução de 30, deixam uma marca indelével no menino, no homem e no escritor Ariano Suassuna. Estes acontecimentos mais tarde tornar-se-ão temas recorrentes na sua obra. Em *O Rei Degolado ao Sol da Onça Caetana*, Ariano escreve uma passagem que ratifica essa afirmação.

Aquelas estranhas palavras que queimavam o vento assassino de Trinta cercaram nossa casa, com gritos, ameaças e cânticos cheios de ódio: João Dantas tinha matado o Presidente João Pessoa, longe, no Recife, e aquela multidão queria se vingar disso matando minha Mãe, Tia Filipa e os “cachorros de Pedro Justino Quaderna” [...]

José Pereira chegou à conclusão que não tinha mais razões para lutar. Deixou sua terra, Princesa, e foi para Serra Talhada, em Pernambuco. Em Agosto, soldados do 21º Batalhão de Caçadores, obedecendo a uma determinação do presidente Washington Luís, entraram em Princesa. Dois meses depois, foram substituídos por tropas da Polícia Militar. Com um saldo de 600 mortos, o município voltou a fazer parte da Paraíba”. MARTINS, Franklin. *Coronel x Governador. A revolta da Princesa*. In: http://www.franklinmartins.com.br/estacao_historia_artigo.php?titulo=coronel-x-governador-a-revolta-da-princesa

⁹A emergência de uma classe média, de uma incipiente burguesia e do movimento operário, insatisfeitos com a República Velha, foram os pontos principais que levaram à Revolução de 30. Além disso, os demais estados do Brasil estavam insatisfeitos com a exclusão que São Paulo e Minas Gerais lhes impunham. Os outros sectores económicos - produtores de açúcar, cacau, borracha, arroz e os industriais, não viam com bons olhos a política de predominância do café e os poucos incentivos que lhes eram oferecidos. A valorização do café havia atingido níveis absurdos, a ponto do Brasil produzir quase duas vezes mais do que a capacidade de absorção do mercado mundial. Mesmo os membros da situação, que por anos estiveram coesos, começaram a desentender-se, o que culminou com a racha das oligarquias. De um lado, a Aliança Liberal, comandada por Getúlio Vargas; do outro, a Concentração Conservadora, com Júlio Prestes. Parte da elite que por anos esteve unida estava agora na oposição, aliada aos demais sectores sociais. O assassinato de João Pessoa agravou ainda mais a crise, pois este figurava como candidato à vice-presidência, ao lado de Getúlio Vargas, o que fez da sua morte uma grande comoção nacional. Estava fornecido o pretexto para a eclosão da Revolução. No dia 5 de Outubro de 1930, no Rio Grande do Sul, Osvaldo Aranha e Flores da Cunha iniciam o movimento e, com apenas 50 homens, tomam o quartel-general de Porto Alegre. Simultaneamente eclodia a revolução em Minas Gerais e na Paraíba. Em Recife, os revolucionários põem em fuga o governador de Pernambuco, Estácio Coimbra. Em breve o Norte e o Nordeste do país estavam em poder dos revolucionários. No Sul, as forças revolucionárias comandadas por Getúlio Vargas encaminharam-se em direcção a Santa Catarina e ao Paraná. Quando se preparavam para atacar Itararé, posição bem defendida e considerada imprescindível para a ocupação de São Paulo, um grupo de generais e almirantes sedeados no Rio de Janeiro, decidiu actuar, e depôs o Presidente Washington Luís. Estabeleceu-se assim uma Junta Pacificadora que admitiu, sem resistência, a liderança de Getúlio Vargas. Este, ao chegar ao Rio de Janeiro a 3 de Novembro de 1930, assume “provisoriamente” (Vargas fica por 15 anos no poder – de 30 a 45 – e instala a ditadura no Brasil, o chamado Estado Novo) o governo da República como delegado da Revolução, em nome do Exército, da Marinha e do “Povo”, por quem eles se julgavam legitimados. Estava vitorioso o movimento.

Ouço as notas clarinadas do canto enfurecido da Vassourinha, notas que corporificavam, para nós, o perigo, o fogo, a ameaça e o ódio da multidão. Parece que ainda estou ouvindo a voz amada de minha Mãe dizer para meu irmão mais velho: “- Esses miseráveis pensam que vamos nos humilhar? Manuel, meu filho, puxe aí o canto: para mostrar a essa gente quem somos nós e quem é seu Pai, vamos todos cantar o hino do Sertão, o Hino de Princesa!” Eu estava assombrado, sem entender bem o que era aquilo, mas cantei com meus outros irmãos, a plenos pulmões, desafiando os assassinos da multidão enlouquecida pelo ódio, as estrofes altivas do hino da Cidadela sertaneja:

Cidadãos de Princesa aguerrida!

Celebremos, com força e paixão,

a beleza invulgar desta Lida

*e a bravura sem par do Sertão!*¹⁰

Este relato de Quaderna, personagem principal da obra narrativa suassuniana, é um depoimento real do que se passou com o autor quando este tinha três anos e segue fielmente as suas lembranças, como o próprio Suassuna já confessou em inúmeras entrevistas. Ariano não faz nenhuma adaptação do facto, nem mesmo em relação à idade do narrador Quaderna que, no livro, está com 33 anos e que, dificilmente, poderia cantar “*assombrado, sem entender bem o que era aquilo*” o Hino de Princesa. Suassuna deixa aqui um registo da sua reminiscência de infância.

O professor e escritor Carlos Newton Júnior, em um ensaio¹¹ sobre a lírica de Ariano Suassuna, e que podemos estender também para a sua prosa, afirma que em sua obra há uma visão trágica do mundo¹² e que esta encontra-se alicerçada em três temas dominantes: a morte do Pai, o exílio e o reino. A morte do Pai aqui deixa a sua primeira marca “*o vento assassino de Trinta*”, tanto na vida privada do autor, quanto na sua transmutação para a vida poética, afinal, como diz Suassuna “*a gente escreve é para acertar contas com a nossa infância*”¹³. Os três temas vão ser desvendados e revelados no decorrer deste trabalho.

¹⁰SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p.121

¹¹NEWTON JÚNIOR, Carlos. *O Pasto Iluminado*. In.: *Cadernos de Literatura Brasileira*. Op. Cit. p. 129-145.

¹²Ao falar em visão trágica do mundo, Carlos Newton Júnior recupera a definição de Miguel de Unamuno de “sentimento trágico da vida” que, de um modo geral, é “despertado pela grave enfermidade da consciência. Ciente da sua mortalidade e da impossibilidade de decifração do Enigma da máquina do mundo, o homem percebe o abismo que o separa dos deuses. O homem deseja unir-se ao divino, mas a todo instante é chamado, pela consciência, à dura realidade, ao enfrentamento da sua condição de ser-ao-sol-exposto, sujeito à decadência, à passagem do tempo, à ruína.” (Carlos Newton Júnior. Op. Cit. P.136).

¹³SUASSUNA, Ariano. *O país Profundo de Suassuna*. Entrevista à Revista Consenso, nº 6 – Ano 1 – Agosto de 2002. p. 49.

Com a morte do marido, a mãe de Suassuna passa a deslocar-se constantemente com os nove filhos a fim de protegê-los da dívida de sangue que lhes foi impugnada. Em 1933 fixam moradia em Taperoá pequena cidade localizada no sertão dos Cariris Velhos da Paraíba. Aqui Ariano passa temporadas no centro da cidade e nas fazendas (Malhada da Onça e Carnaúba) dos tios maternos. A Malhada da Onça mais tarde vai figurar na PDR como a fazenda “Onça Malhada”. Este será o espaço da infância de Suassuna, ali vive dos 6 aos 14 anos, inicia os seus estudos e, pela primeira vez na vida, ouve um desafio de viola¹⁴ e assiste a um espectáculo de mamulengo¹⁵. O carácter de “improvisação” que predomina nessas duas manifestações artísticas, será também uma das marcas registadas da sua produção e Taperoá será por excelência a sua capital literária.

¹⁴Desafio de viola ou Repente é de origem árabe, mas foi introduzido no Brasil pelos portugueses. A tradição medieval ibérica dos trovadores deu origem aos cantadores – poetas populares que, com a viola nas costas, cantam seus versos. O repente insere-se na tradição literária nordestina do cordel, de histórias contadas em versos e publicadas em pequenos folhetos, que são vendidos nas feiras. Caracteriza-se pelo improviso – os cantadores fazem os versos “de repente”, em um desafio com outro cantador ou violeiros, como também são chamados. São cantadores em duelo, daí a expressão “desafio de viola”. O desafio acompanha sempre o esquema de pergunta e resposta (elemento fundamental do repente nordestino) e começa após os músicos fazerem suas apresentações individuais. Os temas podem ser dos mais diversos, desde adivinhações, enigmas, curiosidades, histórias sagradas, insultos, histórias de cidades, até cantorias “pé-de-parede” (quando dois cantadores cantam temas sobre pessoas presentes), entre outros. O que vale é o ritmo e a agilidade mental do cantador para encurralar o oponente com a força do discurso. A métrica do repente pode ser a sextilha, a septilha e variações mais complexas como o martelo, o martelo alagoano, o galope-a-beira-mar. O instrumental desses improvisos cantados também varia, posto que o gênero pode ser subdividido em embolada (na qual o cantador toca pandeiro ou ganzá), o aboio (apenas com a voz) e a cantoria de viola (de 10 ou 12 cordas). Fora do Nordeste os Repentes aparecem nas formas da trova gaúcha (Rio Grande do Sul), do calango (Minas Gerais), do cururu (São Paulo) e do samba de roda (Rio de Janeiro). Fonte Consultada: ESSINGER, Silvío. *Batalha Verbal no Ritmo das Violas*. In: www.cliquemusic.uol.com.br

¹⁵Um dos mais ricos espectáculos populares do Nordeste brasileiro. É uma representação de dramas através de bonecos, em um pequeno palco elevado coberto por uma cortina, atrás da qual ficam pessoas que dão vida e voz às personagens. Os mamulengos entre nós são mais ou menos o que os franceses chamam de marionette ou polichinele. Os bonecos (de pano e madeira) representam gente e bichos e participam de narrativas de interesse social ou de puro entretenimento. Os teatros de fantoche foram introduzidos no Brasil durante a Idade Média, pela Igreja Católica que usou o teatro de marionetes para difundir o espírito religioso, criando uma forma de espectáculo que foi também denominado de Presépio. Segundo Mauro Mota, poeta e pesquisador da cultura popular nordestina, o mamulengo tem “inspiração no catolicismo alegórico da Idade Média; tem origem na colecção de figuras (além dos santos e dos reis magos, a vaca, o jumento e as ovelhas) dos presépios armados durante o Natal”. As personagens do mamulengo chamam-se geralmente Benedito, Cabo 70, Professor Tiridá, João Rodondo e são, na sua maioria, negros, figurando quase sempre um vilão de cor branca. Os nomes dos bonecos mudam de acordo com as regiões do Brasil: Brigueta ou João Minhoca, em Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo; João Redondo, no Rio Grande do Norte; Mané Gostoso, na Bahia; Babau, na Paraíba e em alguns locais de Pernambuco onde é também conhecido como Benedito, em outras partes do Estado. As “histórias” são geralmente improvisadas e misturam bichos (cobras, bois, cachorros, onças), gente (vaqueiros, latifundiários, bandidos) e entidades sobrenaturais como, o Diabo, a Alma e a Morte. Pernambuco é o único estado onde se pode acompanhar com mais precisão a história do desenvolvimento do mamulengo no Brasil. Existem vários mamulengueiros famosos no Estado como o Doutor Babau, Cheiroso e Mestre Ginú; esses dois últimos muito inspiraram Suassuna, principalmente, em suas peças. Fontes Consultadas: BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do mamulengo: o teatro popular do Nordeste*. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Edusp, 1966. REIS, João Santiago dos. *Folclore*. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 1983. p. 7 - 8.

Como já dissemos, na obra de Suassuna nada é gratuito e sendo assim, não é inocente o facto de Quaderna, ser descendente do reino dos “trovadores de chapéu de couro” e ter tido formação literária na “Escola de Poesia” da Onça Malhada, a fazenda do seu tio, na ficção (na vida real a fazenda é a Malhada da Onça, como já foi referido). De acordo com Quaderna, a “Escola de Poesia” é na verdade uma escola de “cantoria”, onde descobriu que havia dois tipos de romance: “o versado e rimado, ou em poesia, e o desversado e desrimado, ou em prosa” (SUA/PDR, 56). A infância passada no Sertão¹⁶ aproximou o menino Ariano da arte característica local, o que vai servir de base para a produção artística do seu “mundo mítico”.

Em 1942 os Suassuna mudam-se para Recife, capital do estado de Pernambuco e Ariano entra para o internato do Colégio Americano Batista. Nessa época já se iniciara na literatura por iniciativa própria, lendo folhetos de cordel¹⁷ e clássicos como *Os Três Mosqueteiros* de Alexandre Dumas, e *Scaramouche* de Rafael Sabatini e *Os Sertões* de Euclides da Cunha, livros que faziam parte da biblioteca particular de seu Pai¹⁸. Depois, por recomendação dos seus tios Manuel Dantas Villar (ateu e republicano, segundo Suassuna) e Joaquim Dantas (católico e monarquista), lê Eça de Queirós, Guerra Junqueiro, Antero de Figueiredo e José Lins do Rego. Os seus tios Manuel e Joaquim serviram de modelo para a construção das personagens Clemente e Samuel do *Romance d’A Pedra do Reino*. No ano seguinte, inicia-se na música erudita e na pintura através do artista pernambucano Carlos Alberto de Buarque Borges, quem Ariano reconhece ter exercido uma grande influência em sua formação. Conhecem-se no Ginásio de

¹⁶ Ainda neste capítulo faremos uma definição do que é o sertão, tanto geograficamente, quanto para o universo configuracional suassuniano.

¹⁷ Cordel significa corda fina, cordão. Supõe-se que tenham esse nome, pois os folhetos eram expostos em cordões, lençóis, esteiras, nas feiras, praças, portas das igrejas, bancas e nos mercados. Literatura de cordel, poesia de cordel, romance, folheto, arrecifes, abcs, “folhas volantes” ou “folhas soltas”, “littérature de colportage”, “cocks” ou “catchpennies”, broadsides, “hojas” e “corridos”. São nomes que este tipo de poesia popular recebeu ao longo do tempo, em diversos lugares do mundo. Os estudos sobre o romanceiro tradicional ibérico, realizados em Portugal e na Espanha, apontam na direcção de que este género literário, típico da Península Ibérica e das regiões colonizadas por portugueses e espanhóis, seja originário das gestas medievais. No Brasil, eles se manifestam, inicialmente, na dinâmica do folclore, onde foram concebidas outras modalidades de romances brasileiros, conhecidos pelo povo que continua a cantar os romances ibéricos. São os chamados romances de cantoria que atingiram a forma escrita e impressa, constituindo o que se chama hoje de romances da literatura de cordel. No Brasil, o termo cordel foi consagrado como sinónimo de poesia popular. Fonte pesquisada: BENJAMIN, Roberto. *Os Romances da Tradição Ibérica na obra Midiática de Antônio Carlos Nobrega*. Trabalho apresentado no XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Belo Horizonte/MG/ Brasil – 2 a 6 Setembro de 2003. Disponível em: <http://repositorio.portcom.intercom.org.br>

¹⁸ Anos depois (1990) em seu discurso da tomada de posse da Academia Brasileira de Letras, Suassuna dirá: “como escritor eu sou aquele mesmo menino que lia na biblioteca do pai”. SUASSUNA, Ariano. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Op. Cit. p. 24.

Pernambuco onde Ariano havia ingressado, a fim de concluir os estudos. Juntos, começam a pintar pelos arredores do Recife.

Aos 18 anos, é o momento da sua primeira publicação. Com a ajuda de Tadeu Rocha, seu professor de Geografia no Colégio Oswaldo Cruz, seu poema “Noturno” chega às mãos de Esmaragado Marroquim, editor do suplemento cultural do Jornal do Commercio que o publica naquela secção a sete de Outubro de 1945. No ano seguinte começa o curso de Direito¹⁹ e é na faculdade que entra em contacto com um grupo de jovens poetas, escritores, teatrólogos e artistas plásticos, que liderados por Hermilo Borba Filho (dez anos mais velho) propõe-se a pensar sobre a problemática teatral e a estimular a criação de uma literatura dramática fincada na realidade brasileira, que focasse principalmente o Nordeste e que reflectisse as ideias, problemas e interesses do povo desta região. Outros integrantes do grupo eram: José Laurênio de Melo – poeta, que assim como Hermilo Borba Filho, exerce uma forte influência na formação de Suassuna -, Lourenço da Fonseca Barbosa, o Capiba (compositor popular), Salustiano Gomes Lins, ou Mestre Salu (rabequeiro²⁰), entre outros.

Hermilo Borba Filho torna-se um dos seus melhores amigos e companheiros no projecto literário que irão desenvolver nos anos subsequentes. Por sugestão deste, começa a ler a obra do poeta e dramaturgo Federico García Lorca e escreve seus primeiros poemas ligados ao Romanceiro Popular Nordestino, sob a luz da obra de Lorca. Os textos são publicados na revista *Estudantes* da Faculdade de Direito. Nos dois anos seguintes publica outros poemas ainda sob a influência do dramaturgo espanhol que serão editados no jornal do Directório académico da Faculdade de Medicina e em suplementos culturais de diários recifenses. A obra de Lorca é de uma importância cabal na literatura suassuniana. É nessa altura que participa da criação do TEP - Teatro do Estudante de Pernambuco – uma iniciativa de Hermilo Borba Filho.

I.I - Do TEP ao TPN

¹⁹ “para oferecer a mãe um título de ‘Doutor’ que a console de ter um filho escritor”. Ariano Suassuna. apud SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em Demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1999. p. 39

²⁰ Quem toca rabeça – instrumento de quatro cordas que se fere com um arco. É um tipo de violino popular, de feitura artesanal, com uma sonoridade bastante peculiar. É tocado com o músico a apoiar o instrumento, em parte no braço esquerdo (ou direito, caso seja canhoto) e em parte sobre o peito, com o braço inclinado para baixo. Esta posição, comum entre todos os tocadores de rabeça, lembra o modo de segurar as violas medievais. “Na Europa, a *rebeca* era um instrumento com uma sonoridade bem diferente, seca e gritante, utilizado para fazer dançar ou acompanhar os noivos à igreja. No século XVII era um instrumento mal visto e os editais de polícia só o tolerava nos cabarés e em outros lugares de má fama. No Brasil, a rabeça parece ter herdado esta reputação duvidosa da Europa, pelo menos na literatura de folheto, onde é frequentemente um instrumento do diabo, como a sanfona: talvez, simplesmente, por serem ambos instrumentos que acompanham a dança, e por ser a dança, como se sabe, considerada o caminho mais direito para a perdição”. SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Op.Cit. p. 185.

O TEP tinha como premissa fazer teatro ambulante, levar o teatro ao povo, com apresentações em locais públicos. Seu principal compromisso no plano literário e teatral foi com a cultura popular nordestina, para tanto, o primeiro trabalho dos seus membros foi fazer uma pesquisa detalhada e atenta, quase um mapeamento, dos artistas populares e suas obras. Ainda neste ano (1946), Suassuna organiza um encontro de cantadores e violeiros no Teatro Santa Isabel, em Recife. A apresentação popular no templo da elite nordestina mobilizou a cidade e representou um escândalo para a crítica artística da época, que se manifestou publicamente nos jornais indignada. No ano a seguir, conhece Cheiroso,²¹ que tem uma influência decisiva na obra de Suassuna. Cheiroso trabalhava nas feiras e mercados populares de Pernambuco quando foi ‘descoberto’ pelo pintor Augusto Rodrigues, que o apresentou ao TEP. Sob a orientação de Cheiroso, o TEP cria um Departamento de Bonecos. Encenam, então, a farsa de García Lorca, *O amor de dom Perlimplim e de Belisa em seu jardim* com cenários de Aloísio de Magalhães e os bonecos de Cheiroso.

A opção por substituir os actores por marionetas, para além de permitir uma maior liberdade artística, já que é abolida qualquer preocupação de verosimilhança psicológica, faz parte do projecto do TEP que buscava dar primazia à cultura popular nordestina, logo, é mais do que legítima e coerente a opção de montar esta peça em formato de mamulengo. Toda a primeira parte da produção teatral de Suassuna, os entremezes, será influenciada pelo teatro de bonecos. Dessa experiência com o Teatro do Estudante de Pernambuco, nasce o Ariano Suassuna dramaturgo. Escreve sua primeira peça em 1947, *Uma mulher vestida de sol*, que de pronto foi premiada. O texto, baseado no Romanceiro Nordestino, acabou por vencer o concurso do Prémio Nicolau Carlos Magno, promovido pelo TEP no ano seguinte. Dois acontecimentos marcam ainda este ano, primeiro: o Teatro do Estudante de Pernambuco organiza um ciclo de representações populares e realiza uma mesa-redonda da qual participam o poeta e folclorista Ascenso Ferreira, o mamulengueiro Cheiroso, o poeta popular João Martins de Athayde, um ‘Velho’ de pastoril Fuzarca, Antônio Pereira²², capitão do famoso

²¹Porque também fabricava perfumes baratos, além de bonecos. Foi um dos primeiros orientadores de Suassuna nas pesquisas sobre o Mamulengo. Algumas das personagens criadas por Cheiroso foram incorporadas à obra suassuniana e, mais tarde, ele mesmo tornou-se personagem da peça de Ariano Suassuna, *A Pena e a Lei*.

²²Antônio Pereira foi o capitão do mais famoso grupo de bumba-meu-boi de Pernambuco, o boi de Afogados, subúrbio de Recife, e influenciou diretamente a criação e a concepção teatral de Suassuna. SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Op. Cit. p. 263.

bumba-meu-boi²³, um cantador, um artista de circo ambulante, escritores e estudantes. Hermilo Borba Filho, refere-se a este evento como “a primeria mesa-redonda de teatro realizada no Brasil para tratar de representações populares”²⁴. O segundo acontecimento que merece destaque foi o início do namoro de Ariano Suassuna com Zélia Andrade de Lima com quem se casaria dez anos depois e com quem tem seis filhos – Joaquim, Maria, Manuel, Isabel, Mariana e Ana Rita.

Em 1948 Suassuna iniciou as suas pesquisas nas artes plásticas ao participar, juntamente com os demais membros do TEP e jovens artistas pernambucanos, da Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR), fundada por Abelardo da Hora²⁵. Esta

²³Criação inteiramente nacional, o bumba-meu-boi é considerado o auto popular ou dança dramática de maior significação estética e social do folclore brasileiro. Faz parte das festas de Natal e Reis e é apresentado por vezes também no carnaval. Originou-se no fim do século XVIII, nos engenhos e fazendas de gado do Nordeste, no chamado Ciclo do Gado. Tentava dramatizar as relações desiguais que existiam entre os escravos e os senhores nas casas grandes e senzalas, na busca por reflectir as condições sociais vividas pelos negros e índios. Do ponto de vista teatral, o folguedo deriva da tradição espanhola e da portuguesa de se encenarem peças religiosas de inspiração erudita, mas destinadas ao povo para comemorar festas católicas nascidas na luta da Igreja contra o paganismo. Esse costume foi retomado no Brasil pelos Jesuítas em sua obra de evangelização dos indígenas, negros e dos próprios portugueses aventureiros. Ao desvincular-se do reisado, festa ligada ao catolicismo, revestiu-se de carácter exclusivamente lúdico. Contado e recontado através dos tempos, na tradição oral nordestina, a lenda sempre leva em consideração a história de um homem e um boi: o contraste entre a fragilidade e a inteligência do homem e a força bruta e a estupidez do animal. É representado ao ar livre e pode durar até oito horas. O público, em pé em torno dos intérpretes, participa cantando e fazendo apartes, ao que os actores respondem com improvisos. O bumba-meu-boi começa com uma louvação ou cantoria de abertura, seguida da apresentação dos personagens e da entrada do boi, que é representado por um homem no interior de uma armação de madeira ou metal, recoberta de panos coloridos. O boi dança, acompanhado de dois ou três vaqueiros, e adoece ou é morto, sob pretextos que variam. Entram em cena os diversos personagens, que tentam curá-lo ou ressuscitá-lo. Após as muitas tentativas de salvá-lo, o boi ressuscita. No final, todos dançam e cantam juntos. O acompanhamento é feito com sanfona, flautim, violão, zabumba, ganzá e pandeiro. Dentre os personagens do ‘bumba’, estão seres humanos do quotidiano, como o militar, o padre, o sacristão, o médico e o curandeiro, o funcionário do governo, o valentão, além dos mais conhecidos como o Capitão, que é o comandante do espectáculo, Mateus e Catirina, que apresentam os bichos, cantam e dançam de forma engraçada, divertindo muito o público. Catirina é uma negra, muito desinibida que em alguns bumbas é a mulher de Mateus. Fazem parte ainda do elenco: Bastião, a pastorinha (dona do boi), Mané Gostoso, o Fanfarrão; os animais como a ema, a burrinha, a cobra, o pinica-pau e ainda os personagens fictícios ou seres fantásticos: o Caipora, o Diabo, o Babau, o morto carregando o vivo e o Jaraguá. Ao espalhar-se pelo país, o bumba-meu-boi adquire nomes diferentes. Dessa forma, no Amazonas é boi-bumbá; no Ceará boi-surubim; no Maranhão e no Espírito Santo, boi-de-reis; no Rio Grande do Norte, boi-calemba; em Santa Catarina, boi-de-mamão; no Rio grande do Sul, boizinho e na Paraíba, cavalo-marinho.

Fontes Consultadas: CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1954.

MARQUES, Francisca Ester de Sá. *Mídia e experiência estética na cultura popular: o caso do bumba-meu-boi*. São Luís: Imprensa Universitária, 1999.

²⁴BORBA FILHO, Hermilo. *Fiosonomia e Espírito do Mamulengo*. São Paulo: Nacional, Eduspo, 1966. apud SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Op. Cit. p.40.

²⁵Abelardo da Hora estudou na Escola de Belas-Artes do Recife e trabalhou entre 1943-1945 na Fábrica de Cerâmica São João da Várzea de Ricardo Brennand, onde orientou os primeiros trabalhos do jovem Francisco Brennand e conheceu Ariano Suassuna, amigo de Francisco Brennand. Seus primeiros trabalhos foram fortemente influenciados pela técnica e temática popular. Ao voltar para o Recife, depois de um ano a estudar no Rio de Janeiro, funda a Sociedade de Arte Moderna do Recife. SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Op. Cit. p. 195.

Sociedade tinha como objectivo deflagrar um amplo movimento de educação e cultura com raízes na cultura brasileira, que actuasse em todos os sectores das artes. Dentre as suas realizações destaca-se a criação do Atelier Colectivo que, em parte subsidiado pelo Estado, constituiu-se como o grande centro de criação e ensino artístico livre do Recife, por onde quase todos os artistas pernambucanos passaram. É ainda neste ano que, pela primeira vez, uma peça de sua autoria é levada aos palcos. *Cantam as Harpas de Sião* é montada pelo grupo A Barraca, com música de Capiba e como encenador Hermilo Borba Filho. Esta peça inaugura o lançamento do grupo A Barraca, mais uma iniciativa do TEP na decisão de fazer teatro ambulante. Aqui a influência de Lorca na vida do Teatro do Estudante de Pernambuco fica evidente, já que retoma até o nome da organização de teatro universitário ambulante, La Barraca, criada em 1932 por Federico García Lorca e Eduardo Ugarte em Madrid, contudo alertamos para o facto de que essa influência deve ser levada em consideração, mas não pode ser superestimada uma vez que a pesquisa do TEP tem como principal alicerce a poética popular nordestina e a busca da identificação de um público que se reconheça nessa poética porque nela é tratada as suas lutas, problemas e aspirações. Para Borba Filho “o meio de alcançar o público popular e trazê-lo para o teatro”²⁶ está na “utilização pelos escritores cultos dessa ‘matéria popular’”.

A partir de então, a produção teatral de Suassuna torna-se intensa. Escreve várias outras peças, sempre preocupado em conciliar, para além de Lorca, os clássicos ibéricos, como Lope de Vega, Calderón de la Barca e Gil Vicente com a temática que envolve o romanceiro popular nordestino. Em 1949 desperta o interesse pela música popular e seus compositores. Neste ano escreve *Os Homens de Barro*; em 50 o *Auto de João da Cruz*, onde dramatiza uma aventura faustiana e com a qual ganharia o Prémio Martins Pena, da Divisão de Extensão Cultural e Artística da Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco. Neste mesmo ano forma-se em Direito e descobre-se tuberculoso, o que o obriga a volta a morar em Taperoá para tratamento. Em repouso por conta da doença, Zélia de Andrade Lima – a esta altura, noiva de Suassuna - e alguns familiares resolvem ir a Taperoá visitá-lo. O escritor, ao saber da notícia, decide escrever um entremez a fim de recepcioná-los e entretê-los. O ano é 1951 e o texto *Torturas de um Coração ou Em Boca Fechada não Entra Mosquito*, foi encenado pelo próprio Ariano com mamulengos para os visitantes. O entremez serviria, anos depois, como ponto de partida para *A Pena*

²⁶BORBA FILHO, Hermilo. *Teatro Arte do Povo* (conferência), *Archivos 1945-1951*. Recife: Prefeitura Municipal do Recife, Diretoria de Documentação e Cultura, 1953, 1-2: 422-423. apud SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Op. Cit. p. 40

e a *Lei. Torturas de um Coração ou Em Boca Fechada não Entra Mosquito* marca a estreia do autor no género cómico. É ainda neste ano que, por dificuldades financeiras, desaparece o Teatro do Estudante de Pernambuco. A editora o Gráfico Amador, criado também pelo TEP, assume a lacuna deixada e torna-se ponto de encontro para tertúlias literárias - onde jovens autores lêem suas obras -; local de encontro para o planeamento de projectos de criação de grupos de teatro amador para estudantes ou operários, como também passa a publicar as obras dos escritores do TEP. Ninguém melhor do que seu próprio fundador, Hermilo Borba Filho, para fazer um 'balanço' do que foi o legado do grupo.

*O TEP teve uma função revolucionária, lutando contra a mercantilização e o aburguesamento da arte, fazendo com que o povo assistisse às representações sem a impressão de que estava diante de uma cópia ou de uma caricatura da vida(...). Deu espectáculos ao ar livre, em centros operários, fábricas, cidades do interior, sanatórios e presídios, redemocratizando o teatro, arrancando-o da falsa situação em que estava para colocá-lo no seu justo lugar, com autores próprios e com poetas dramáticos como Sófocles, Shakespeare, Ibsen e Lorca(...). Estimulou, fundou e encenou as primeiras manifestações de uma dramaturgia nordestina, que representa o que nossa tradição, nossos contos e mitos, nosso romanceiro e nosso espírito popular têm de mais verdadeiro e profundo. Embora tendo o teatro como actividade básica, realizou, sem dinheiro e apoio, um movimento artístico completo, total, que alcançou quase todas as artes, sendo escola de autores, encenadores, cenógrafos, mas também de pintores, músicos, poetas, novelistas, estudiosos das tradições e das artes do povo, criou uma editora e lançou livros.*²⁷

Em 1952 Suassuna volta a viver em Recife e escreve *O Arco Desolado*, peça baseada na mesma lenda²⁸ que inspirou o espanhol Calderón de la Barca no seu *A Vida é*

²⁷BORBA FILHO, Hermilo. *Caminhos de um Teatro Popular*, Diário de Pernambuco. Recife, 28/11/1974, p. 11, nº especial do 150º aniversário. apud SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Op. Cit. p. 41.

²⁸Segismundo, príncipe herdeiro da Polónia é confinado desde seu nascimento à prisão numa torre, pois seu pai, o rei Basílio, acreditou nos oráculos que anunciaram que o príncipe seria cruel e tirano. Quando está prestes a designar seus sucessores, o rei repensa a sua atitude e resolve colocar Segismundo por um dia no trono, para ver qual seria o seu comportamento e assim saber se ele agiu correctamente, ou não. Clotaldo, homem de confiança do rei, único humano a ter contacto com Segismundo, por ser seu carcereiro e "benfeitor", oferece um raro "vinho" ao príncipe que adormece e acorda em sua nova condição. Entretanto, o jovem príncipe se comporta de forma tão abominável que seu pai percebe a impossibilidade absoluta de algum dia confiar-lhe a coroa e o reino. Adormecem-no novamente com outra dose do mesmo vinho e levam-no de volta à torre. Quando o príncipe acorda, fica convencido de que nunca saiu de lá e simplesmente esteve sonhando. Um motim popular o liberta mais tarde e o rapaz é coroado rei. Mas agora está tão temeroso de que essa realza recém-adquirida acabe por se revelar apenas como um outro sonho que se conduz com discrição e clemência. Consequentemente, acaba por vencer a

Sonho, entretanto a personagem suassuniana não pretende criar um mundo de justiça, mas desencadear uma série de horrores. Começa a trabalhar como advogado no escritório do seu amigo jurista, Murilo Guimarães. Recria sob a forma de entremez, *O Castigo da Soberba*, (1953) a partir de um texto anônimo de tradição popular. Entremez este que em 1955 constituir-se-á no terceiro acto do *Auto da Compadecida*. No ano seguinte (1954) *O Arco Desolado* recebe Menção Honrosa no Concurso do IV Centenário da Cidade de São Paulo²⁹. É ainda neste ano que escreve um outro entremez – *O Rico Avarento* - inspirado em duas peças para mamulengo³⁰. Este entremez, anos depois, será incorporado na base do terceiro acto da *Farsa da Boa Preguiça*. Como pode-se perceber essa é uma prática da feitura do texto suassuniano. Em um primeiro momento Suassuna dedica-se aos entremezes para em seguida, já mais amadurecida a ideia e a própria vivência literária, incorporá-los às suas peças.

O ano de 1955 significou uma nova etapa na carreira do escritor. A pedido da editora O Gráfico Amador, e para um grupo de teatro de estudantes, o Teatro Adolescente de Recife, Ariano Suassuna escreve o *Auto da Compadecida*. O texto toma de empréstimo três narrativas do Romanceiro Nordestino – para além do já citado *O Castigo da Soberba* -, *O Enterro do Cachorro*, fragmento de *O Dinheiro*, de Leandro Gomes de Barros³¹ e a *História do Cavalo que Defecava Dinheiro*, obra anônima recuperada e registada por Leonardo Mota. No ano seguinte, o Teatro Adolescente de Recife realiza a primeira montagem do *Auto da Compadecida* no Teatro Santa Isabel. Por ultrapassar as possibilidades de um prelo manual, só foi publicada em 1957, mesmo

maldição que pesava sobre a sua cabeça. Fonte consultada: GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

²⁹Em 26 de Outubro de 1991 em entrevista ao jornal brasileiro *Folha de São Paulo*, Suassuna diz a respeito do *Arco Desolado* que: “(...) nunca publiquei porque não presta. Mas, se não me engano, eu concorri com ela ao Concurso do Quarto Centenário da Cidade de São Paulo. Ganhei menção honrosa. Aliás, eu soube depois, por fonte segura, que eu cheguei a ganhar, e depois me ‘desganharam’”.

³⁰*As bravatas do professor Tiridá na usina do coronel Javunda* e *As aventuras de uma viúva alucinada*, da autoria de Mestre Ginú, segundo orientador de Suassuna nas suas pesquisas sobre o Mamulengo.

³¹Leandro Gomes de Barros (Pombal - Paraíba, 1865 / Recife – Pernambuco, 1918). Mais conhecido autor de folhetos de cordel no Brasil. Iniciou sua produção literária, que abrange pelo menos 237 títulos, em 1889, no estado de Pernambuco. Entre 1906 e 1917 foi proprietário de uma pequena gráfica para impressão e distribuição de seus próprios folhetos, em Recife. Escreveu folhetos de cordel de grande aceitação popular, como *História da Donzela Teodora*, *Juvenal e o Dragão*, *Antônio Silvino*, *o Rei dos Cangaceiros* e *O Boi Misterioso*. Pioneiro na produção de literatura de cordel no país, Leandro Gomes de Barros foi considerado por Luís da Câmara Cascudo "o mais lido de todos os escritores populares. Escreveu para sertanejos e matutos, cantadores, cangaceiros, almocreves, comboieiros, feirantes e vaqueiros. É lido nas feiras, nas fazendas, sob as oiticicas, nas horas do 'rancho', no oitão das casas pobres, soletrado com amor e admirado com fanatismo. Seus romances, histórias românticas em versos, são decorados pelos cantadores". Após sua morte, em 1921, seus direitos de autor foram vendidos pela viúva do poeta, a João Martins de Ataíde, que passou a publicar os folhetos omitindo nas capas o nome do autor e alterando o acróstico na estrofe final de muitos folhetos. Fonte Consultada: CASCUDO, Luís da Câmara. *Resumo biográfico dos cantadores: Leandro Gomes de Barros*. In: *Vaqueiros e cantadores*. Porto Alegre: Globo, 1939. p. 318-319.

ano em que é encenada no Rio de Janeiro, também pelo grupo Teatro Adolescente de Recife, durante o Festival de Teatros Amadores do Brasil e ganha a Medalha de Ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais. É uma das peças mais conhecidas do repertório teatral brasileiro, no país e no mundo.

Ainda em 1956, escreve seu primeiro romance *A História de Amor de Fernando e Isaura*, como forma de exercitar-se na prosa de ficção. O romance trata-se de uma recriação da lenda irlandesa de Tristão e Isolda, base de um romance de Joseph Bédier que serviu como ponto de partida para Ariano. *A História de Amor de Fernando e Isaura* permaneceu inédito até 1994. Abandona a advocacia e torna-se professor de Estética da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), o que será de suma importância para sua vida e para a vida acadêmica da universidade. Suas aulas eram extremamente disputadas pelos alunos, principalmente a sua Aula Magna que, posteriormente, foi compilada e editada em livro. Como professor, aos poucos, assume o papel de mestre e conselheiro, principalmente, de uma parte da geração mais jovem de artistas. Ainda hoje Suassuna é convidado para ministrar a sua Aula Magna em diversos locais do Brasil. É uma verdadeira lição da origem e da formação da identidade brasileira. Ainda na UFPE, e para atender seus alunos, escreve um manual de Estética que é publicado pelo Directório da Faculdade de Filosofia em edição mimeografada, uma referência para quem se dedica ao estudo da matéria em questão.

A 19 de Janeiro de 1957, dia em que seu Pai completaria aniversário, caso não tivesse sido morto na década de 30, Ariano casa-se com Zélia de Andrade Lima que passa a chamar-se Zélia Suassuna, e torna-se ilustradora de muitos volumes da sua obra. Escreve *O Santo e a Porca*³², com a qual ganharia também a Medalha de Ouro da Associação Brasileira de Críticos Teatrais (mesmo prémio dado ao Auto da Compadecida). *O Casamento Suspeitoso* é outra peça escrita por Suassuna ainda neste ano e que, montada pela Companhia Sérgio Cardoso, em São Paulo, é galhardoada com o prémio Vânia Souto de Carvalho. No ano seguinte, no dia 19 de Julho, dia do aniversário da sua mulher, Suassuna começa a redacção do *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, que só concluiria 12 anos depois. Escreve o entremez *O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna* e o *Desertor de Princesa*, uma reescritura de *Cantam as Harpas de Sião*, escrita 10 anos antes. Ainda em 1958 ingressa no curso de Filosofia da Universidade Católica de Pernambuco. Vale dizer que as peças:

³²Uma versão brasileira do tema do avaro inspirada na *Aulularia*, de Plauto, e no *L'Avare*, de Molière, tornada uma moralidade ao sabor do Nordeste.

O Casamento Suspeitoso e *O Santo e a Porca* só serão publicadas em 1961 e 1964, respectivamente.

Em 1959 *A Pena e a Lei* é escrita e encenada. Este texto é considerado por muitos críticos como a peça mais ambiciosa de Suassuna, por ser uma genuína expressão do seu universo configuracional (pensamento estético e criação). Do entremez (*O Rico Avarento*) à peça, a influência do teatro de marioneta, neste texto, integra-se plenamente à encenação e atinge seu ápice por ser um espectáculo de mamulengo, onde actores humanos comportam-se como bonecos no palco. Esse recurso é usado por Ariano na tentativa de ilustrar o processo de evolução do homem que, em um primeiro momento, (primeiro acto) é um boneco sem consciência com gestos rígidos; no segundo acto já apresenta alguma suavidade no seu comportamento e só no terceiro acto, após a morte e o encontro com Deus dar-se-á a plenitude e a acção natural dos actores que deixam de se comportarem como bonecos para agirem como seres humanos. Esta peça é uma síntese de contos populares inspirada na *Commedia dell'Arte*³³. Uma verdadeira metalinguagem do teatro. Entretanto 59 não pára por aqui, é um ano frutífero para Suassuna e, novamente ao lado do seu amigo Hermilo Borba Filho, funda o Teatro Popular do Nordeste – TPN.

O TPN vai assumir o papel de centro cultural, que tinha caracterizado o TEP e o Gráfico Amador, na cena pernambucana. Desenvolve múltiplas actividades formadoras na busca pela profissionalização do teatro no Nordeste e recusa a visão de teatro tanto como pura diversão quanto o engajado, político. Inclui em seu repertório clássicos como as tragédias gregas, o teatro religioso medieval, obras do renascimento italiano, a comédia latina e a a tragédia francesa, bem como o teatro elisabetano, Molière, Gil Vicente, o Século de Ouro Espanhol (Calderón de La Barca, Federico García Lorca), Victor Hugo, Goethe, Schiller, Martins Pena, além dos jovens autores locais da época como o próprio Suassuna, Osman Lins e Luiz Martinho. Em 1960 forma-se em Filosofia e escreve, a partir do entremez *O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna* (de 1958), *A Farça da Boa Preguiça*³⁴, que é montada pelo TPN no ano seguinte. Em 1962 escreve e encena com o TPN a sua última peça, *A Caseira e a Catarina*. Por conta de divergências estéticas, Suassuna separa-se do grupo: “*Não aceito a fragmentação exagerada da acção, pois nisso, como no uso do poético e do maravilhoso, dos tipos, dos cantos, das*

³³“Criação italiana de meados do século XVI, caracteriza-se pela dramatização improvisada com personagens fixos, baseada em roteiros ao invés de textos, dando toda a primazia ao gesto”. VASSALO, Lígia Maria Pondé. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Op. Cit. p. 172-173.

³⁴Ariano Suassuna afirma ser essa a sua peça preferida “*porque é uma peça escrita em versos e rimada*”. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Op. Cit. p. 49.

danças, das máscaras, sou herdeiro é do Teatro antigo, assim como, principalmente, dos espéctáculos nordestinos".³⁵ Essas discordâncias, ligadas essencialmente à concepção da obra teatral como um todo, foram tão profundas que a professora e pesquisadora da obra suassuniana Idelette Muzart Fonseca dos Santos, chega mesmo a arriscar que precipitou "*talvez, a decisão de Suassuna de abandonar a escritura teatral para tentar outras experiências criadoras*"³⁶.

I.II - Movimento Armorial à vista

Como pode-se perceber, o período entre 1957-1962 é uma época de intensa produção teatral de Suassuna, em que chega a escrever, em alguns momentos, duas peças por ano que, imediatamente, são encenadas no Rio e Janeiro e em São Paulo, cidades conhecidas por constituírem o eixo cultural do país. O facto de conseguir projectar a sua literatura para fora do Nordeste revela tanto mais para a crítica do que necessariamente para os estudiosos e leitores, a excelência do autor. No Brasil há um elemento inconsciente que funciona para as artes que, para serem respeitadas, é necessária a chancela do Sudeste, é preciso que elas "aconteçam" no Rio e em São Paulo para que possam ser vistas pelo Brasil, e Suassuna cedo conseguiu o emblema.

³⁵SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife: Editora Universitária – UFPE, 1974. p. 25.

³⁶SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Op. Cit. p. 42.

Em 1966 faz sua primeira visita à Pedra Bonita³⁷ e escreve o roteiro para cinema *O Sedutor do Sertão*. O cinema é uma das muitas áreas para qual Suassuna envereda-se e não podia deixar de ser, uma vez que o considera uma arte épica por natureza. Em uma entrevista com o realizador brasileiro Gláuber Rocha, Suassuna analisa o que poderia ser o cinema nordestino: “(...) *minha convicção era que um cinema épico nordestino, de ‘cangaço’, tinha mais possibilidades do que o americano de ‘faroeste’*. *Minhas idéias vinham naturalmente de minhas reflexões sobre o teatro nordestino. Eu achava que os espetáculos populares do Nordeste – o bumba-meu-boi, o auto dos guerreiros, a nau catarineta, etc – poderiam fornecer ao teatro e ao cinema nordestinos as roupagens imaginosas, a música, a dança, as lutas de espada, as máscaras, as histórias, os heróis e os mitos que lhes dariam espírito realmente brasileiro, como aconteceu com o Teatro Nacional e Popular Japonês, em relação ao cinema épico de ‘samurai’*”³⁸. Até agora, curta foi a sua participação directa na sétima arte, entretanto alguns de seus livros tornaram-se minisséries e/ou mesmo filmes, como é o caso do *Auto da Compadecida*

³⁷Localizada em São José do Belmonte, a 510 quilómetros do Recife, na Serra do Catolé, sertão de Pernambuco na divisa com a Paraíba, está o monólito conhecido como Pedra Bonita, constituído por duas enormes pedras com 30 e 33 metros de altura, respectivamente. Lá, no século XIX, em 1838, o beato João António dos Santos, juntamente com seu cunhado, João Ferreira, iniciou o culto do Sebastianismo. Ele garantia ter sonhado com Dom Sebastião - rei português desaparecido durante a batalha do Alcácer-Quibir, travada entre mouros e portugueses, em 1578. Segundo João António, o Rei aparecia no seu sonho e dizia que renasceria no sertão para mudar a sorte do povo: livrá-los-ia das mazelas do sertão, redistribuiria terra e riqueza, libertaria os negros da escravidão, e restauraria a soberania do Império Português e faria da Pedra Bonita um reino encantado. Tudo indica que foram versos de um folheto de cordel, sobre a volta de D. Sebastião, que inspiraram o beato a fundar uma seita religiosa aos pés da Pedra Bonita. João António dizia ainda que, para o Rei desencantar, era preciso lavar com sangue as duas enormes pedras da Serra do Catolé. Em uma terra miserável onde os indivíduos têm poucas esperanças, rapidamente, o beato conseguiu arrebanhar milhares de fanáticos religiosos que o seguiam noite e dia, prostrados diante da Pedra Bonita, a céu aberto e sujeitos a todas as intempéries do tempo. O final não poderia ser mais trágico. Tudo acabou com um grande derramamento de sangue. Diz-se que pelo menos 83 pessoas - 30 delas crianças - foram imoladas, lançadas do alto das pedras, em quatro cruéis jornadas como oferendas ao rei Dom Sebastião. Quando a notícia das mortes chegou às fazendas da região, houve intervenção de milícias armadas e o movimento sebastianista foi extinto em 1838. Esses acontecimentos são o pano de fundo do livro *O Romance d'a Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, de Ariano Suassuna que se inspirou no movimento sebastianista da Pedra Bonita para construir a sua epopeia do sertão. No livro, a Pedra Bonita torna-se Pedra do Reino. Suassuna narra os factos reais ocorridos no sertão nordestino, mas também ficciona algumas passagens, dentre elas está a de uma cavalgada no sertão em direcção à Pedra do Reino. Esta cavalgada inspirou uma festa popular no município de São José do Belmonte, onde fica a Pedra Bonita e os dois monólitos que serviram de ‘palco’ para as atrocidades narradas acima. É a famosa Cavalgada de São José do Belmonte que acontece, desde 1993, e ocorre anualmente no final do mês de Maio aos pés da Pedra Bonita, para homenagear o Mito de El Rei D. Sebastião. Doze pares de cavaleiros que representam os doze pares de França, trajados de roupas azuis e encarnadas, enfileirados e de lança em punho fazem as honras para receber a corte. Os cavaleiros percorrem os 30 quilómetros entre o centro da cidade e as pedras da Serra do Catolé. No sítio histórico onde estão localizadas as Pedras, há espaço para celebração, e uma missa campal, menos para festas. A preparação do evento mobiliza a cidade durante quase todo o ano, é o caminho para os moradores da região resgatarem o seu passado. Assim, o sertão que inspira o escritor, consagra-o como inspirador de uma festa popular que celebra os fundamentos míticos da identidade nacional brasileira. Fonte Consultada: Revista Bravo, São Paulo: Editora Abril, nº 08. Maio de 1998, p. 58-75.

³⁸SUASSUNA, Ariano apud SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Op. Cit. p.43.

(minissérie e filme. Esta peça foi filmada pela primeira vez em 68), *Uma Mulher Vestida de Sol* (minissérie) e o *Romance d'A Pedra do Reino* (minissérie exibida neste ano de 2007). A realização cinematográfica do *Auto da Compadecida* de 1968, sob a batuta de George Jonas, merece destaque, tamanho foi o seu sucesso na época por conta do êxito em conjugar formas artísticas diferentes em um único espectáculo, com a participação de Suassuna no roteiro, Francisco Brennand (conhecido e prestigiado artista plástico pernambucano, grande amigo de Suassuna) nos cenários e figurinos, actores locais no elenco, bem como profissionais técnicos sensíveis à cultura popular. Todas essas pessoas foram escolhidas em acções de formação, desenvolvidas durante a pré-produção do filme, no intuito de reunir uma equipa afinada às questões e possibilidades de representação populares da arte. Essa experiência é um dos registos, dentro da visão suassuniana, do que seria a sùmula de um espectáculo total. Para Ariano Suassuna um filme, para ser completo, deve conter quatro elementos fundamentais: mulher, punhal, cavalo e bandeira. Essa é a sua dimensão épica e estética da sétima arte e, por que não arriscar, da arte como um todo.

1967 é o ano que marca a entrada de Suassuna na política brasileira quando passa a integrar, como membro fundador, o Conselho Federal de Cultura. Actuar na vida pública será de grande valia para o projecto literário do escritor que tornar-se-á quase um mecenas da cultura popular nordestina. Ariano terá outros cargos de maior relevância que no momento exacto diremos. Em 1969 é nomeado Director do Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco. Suassuna, rapidamente, transforma o DEC em um laboratório de pesquisa pluridisciplinar para onde convergem artistas de todas as áreas. Ariano convoca ilustres desconhecidos músicos nordestinos e famosos como Guerra Peixe, para trabalharem em conjunto na formação de uma orquestra de música erudita nordestina; é criado assim o primeiro Quinteto Armorial, inspirado no modelo do conjunto popular chamado terno, que inclui dois pífanos³⁹ e duas rabecas (ver nota nº 13). Por transposição, o quinteto é constituído

³⁹É um instrumento semelhante a flauta, feito de taquara, uma madeira muito comum nas matas do sul de Pernambuco. O pífano é o comandante da banda. É encontrado em três tamanhos: 65cm a 70cm, chamado Régua Inteiro, 50cm, o Três Quartos e o de 40cm, Régua Pequena. O som do pífano muda de acordo com o tamanho. Cada pífano tem sete orifícios, sendo seis para os dedos e um para os lábios (sopro). O segredo, tanto da confecção quanto da execução do pífano é passado de pai para filho. Na feição nordestina a banda de pífanos é uma criação do mestiço brasileiro, que com sua criatividade e intuição musical adaptou o instrumental, dando-lhe a forma típica pela qual é conhecida no folclore brasileiro. Os componentes das bandas são, na sua maioria, trabalhadores rurais que se ocupam da agricultura de subsistência e trabalham no "alugado", ou cultivando sua pequena roça. Reúnem-se antes de cada apresentação e passam o repertório. Não têm formação musical e tudo o que tocam é de 'ouvido'. Fonte

por duas flautas, um violino, uma viola de arco, além da percussão que lembra o zabumba - tambor. A fim de compensar a ausência da viola nordestina dos cantadores, um violão é acrescentado ao Quinteto.

Em 1970, Cussy de Almeida, director do Conservatório de Música de Pernambuco, funda uma orquestra de cordas que integra os membros do Quinteto e daí o nome de Orquestra Armorial de Câmara, mais conhecida como Orquestra Armorial. A nove de Outubro de 1970, data do quadragésimo aniversário de morte do seu Pai, Ariano Suassuna conclui *O Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, livro que tinha começado em 1958. Neste mesmo ano, a 18 de outubro, a Orquestra Armorial realiza o seu primeiro concerto: *Três Séculos de Música Nordestina – do Barroco ao Armorial*, na Igreja São Pedro dos Clérigos, juntamente com uma exposição de artes plásticas, organizadas pelo Departamento de Extensão Cultural da UFPE. Seu director, Ariano Suassuna, no texto do programa revela ao público a existência e o florescer, naquele momento, do Movimento Armorial, que defenderia a criação de uma arte erudita nordestina calcada nas raízes populares da cultura brasileira.

No ano seguinte é publicada *A Pena e a Lei* (escrita em 1959) e em Agosto, *O Romance da Pedra do Reino* que se auto-intitula como *romance armorial-popular brasileiro*, mais um ‘sintoma’ do Movimento Armorial. Ainda em 1971, a partir do encontro com Antônio José Madureira, jovem músico e compositor, Suassuna decide organizar um novo Quinteto Armorial com instrumentos populares, conforme ansiava desde o princípio. Forma-se assim o quinteto com uma viola nordestina, violão, violino e duas flautas. Tendo Suassuna sempre o papel de mestre, conselheiro e orientador do grupo, em 26 de Novembro deste ano, o Quinteto Armorial, temporariamente transformado em quarteto – dá o seu concerto inaugural na Igreja do Rosário dos Pretos. O programa deixa clara a orientação do grupo. A primeira parte é dedicada à música barroca europeia com uma sonata de Scarlatti, uma contradança de Fernando Ferandière, um andante de Vivaldi e um alegre de Haendel. Na segunda parte é a vez do barroco brasileiro com uma peça extraída do *Te Deum* de Luís Álvares Pinto e outra da *Missa* de José de Lima, peças descobertas e restauradas pelo Padre Jaime Diniz. A última parte, propriamente Armorial, inclui: *Improviso*, *Chamada* e *Repente Armorial*, de Antônio José Madureira e mais duas músicas de José Generino de Luna, colaborador dos músicos

Consultada: SOUTO MAIOR, Mário. *Banda de pífanos. Patrimônio Cultural de Pernambuco*, Recife, a . 3, ago. 1985.

armoriais desde as primeiras pesquisas. Com esse segundo concerto foi legitimada a proclamação, feita no ano anterior, do Movimento Armorial. A partir desta data, o movimento passou a existir como Movimento e um extenso número de publicações, concertos, exposições, críticas e representações artísticas de toda ordem, reclamavam-se Armoriais.

I.III – Preparação e Manifesto

Entretanto, a arte armorial, segundo o seu próprio mentor, precede à sua proclamação naquele ano de 1970. Suassuna afirma a primazia da criação sobre a teoria. No rastro deste pensamento podemos inferir que o Movimento não surgiu em um deserto, mas inscreve-se em um momento de renovação dos conceitos, técnicas e práticas artísticas iniciadas a partir da sua experiência com o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) e o Teatro Popular do Nordeste (TPN), com Hermilo Borba Filho; bem como o trabalho com a Sociedade de Arte de Recife (SAMR) e o Atelier Colectivo, com Abelardo da Hora, Francisco Brennand e Samico, que o Movimento Armorial começou a tomar ‘corpo’. O contacto com o romanceiro de Lorca e seu universo povoado de ciganos, bois e cavalos, durante o trabalho realizado com o TEP, inspirou Suassuna para uma ideia do projecto do Movimento Armorial, ao perceber que poderia fazer em relação ao sertão nordestino e seu romanceiro, o que Lorca fez em relação ao mundo rural da Espanha. Deste modo podemos afirmar que o período constituído entre 1946 e 1969 pode já ser considerado Armorial. Muitos críticos apontam essa fase como preparatória do Movimento, mas se pensarmos no projecto armorial: *criar uma arte erudita nordestina calcada nas raízes populares da cultura brasileira*, vemos que este já estava a ser posto em prática neste período, entretanto se pensarmos nos elementos necessários para a sua eclosão, essa fase pode sim ser considerada preparatória, pois é só em 1969, ao assumir o Departamento de Extensão Cultural da UFPE, e ao transforma-lo em um laboratório de experimentação artística, que para lá convergiam artistas populares e eruditos de diversas áreas, que Suassuna conquistou as condições fundamentais para a eclosão do Movimento. O que aconteceu em 1970 foi apenas a constatação de que um sentimento íntimo que atingia um determinado grupo de artistas, tinha-se tornado realidade, era então urgente e preciso proclamar a sua existência. Para Ariano Suassuna “a formulação teórica deve ser consequência da prática e não o contrário”⁴⁰, o que põe o Movimento Armorial no sentido contrário ao da maioria dos movimentos que nascem a partir de um manifesto. No ‘começo’ do Movimento, Ariano foi bastante questionado

⁴⁰SUASSUNA, Ariano. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Op. Cit. p. 51.

sobre a ausência de um manifesto e pressionado a fazê-lo, o que sempre recusou, por acreditar que isso implicaria em uma limitação ou uma codificação do processo criativo. O facto de não ter um manifesto, não quer dizer que não tenha teoria. O Movimento Armorial possui sim a sua exegese exposta de modo fragmentário, no começo, e, posteriormente, organizada e publicada em brochuras sucessivas⁴¹. Outros escritos teóricos⁴² existem e, apesar de não ostentarem o nome de ‘manifesto’, permitem definir com clareza o projecto do Movimento. Se para Suassuna a prática precede a teoria, podemos depreender que a obra é o limiar para uma teoria da ‘armorialidade’ erigida a partir das práticas artísticas individuais ou em grupo. É na confecção das obras que aparecem as tendências que vão delinear as leis e regras armoriais que, na fase inicial, apoiou-se nas origens barrocas e populares brasileiras o que, em seguida, depurou-se pela busca do espírito do romancero popular.

I.IV – Armorial, o nome

Para entendermos o que é o Movimento Armorial, primeiro faz-se necessário analisarmos a palavra *armorial* e o porquê da sua escolha para nomear este movimento artístico. O nome do movimento sempre gerou um bom número de confusões e interpretações errôneas. Em português, *armorial* é um substantivo masculino que designa um livro ou coletânea de registo de brasões da nobreza, de uma nação, de uma província; pode também ser um livro de armaria. Está ligado à heráldica – arte ou ciência de formar e descrever os brasões de armas; conjunto dos emblemas dos brasões. Talvez a incompreensão da utilização da palavra *armorial* esteja, em um primeiro momento, ligada à utilização do substantivo *armorial* como adjectivo, o que, em português, é um neologismo, entretanto Suassuna já tinha utilizado a palavra *armorial* como adjectivo antes mesmo da proclamação do Movimento, em três poemas: *Canto Armorial* de 1950; *Canto armorial ao Recife, capital do Reino do Nordeste*, 1961 e, por fim, no verso “*Bandeira, poeta Armorial!*” do *Poema de Arte Velha*, de 1963. Em um segundo momento, podemos supor que a confusão deve-se ao facto da palavra *armorial* ter as suas raízes fincadas em uma época específica, a Idade Média, e a uma classe social, a nobreza, e para lá sempre remeter quem quer que a ouça. Entretanto os motivos

⁴¹SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife: Editora Universitária – UFPE, 1974; 2ª ed. Separata de *Revista Pernambucana de Desenvolvimento*. Recife: CONDEPE, Jan.– Jun. 1977, 4 (1): 39-41.

⁴²“Programa da Exposição de Artes Plásticas”, de 18 de Novembro de 1970, na Igreja São Pedro dos Clérigos, Recife, onde Suassuna ‘lança’ o Movimento Armorial; “*Almanaque Armorial do Nordeste*”, crônica semanal feita por Suassuna no *Jornal da Semana*. Recife, 17/12/1972-23/12/1972, nº 1 ao nº 25 (2/6/1974-8/6/1974).

de Suassuna para escolha do nome parecem seguir outros critérios e quem nos diz isso é o próprio autor em seu livro *O Movimento Armorial*⁴³. No universo suassuniano, o poético, o musical e o plástico são uma coisa só, logo a estética parece ter sido o principal critério, tanto em uma perspectiva musical quanto plástica e isso já por si faz sentido. Musical, pois a palavra *armorial*, de acordo com Suassuna, tem sonoridade, é uma palavra que canta e isso em sua obra tem primazia. “*Descobri que o nome armorial servia ainda para qualificar os ‘cantares’ do Romanceiro, os toques de viola e rabeca dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta*”.⁴⁴ O termo *armorial* é raramente usado nesta acepção, contudo na PDR, o narrador, Quaderna, qualifica algumas palavras como “sagradas”, que passam a constituir um “tesouro”; essas são colhidas, em geral, do universo popular e usadas como emblemas em toda a obra suassuniana. Por outro lado a perspectiva plástica está íntima e explicitamente ligada à Heráldica, às múltiplas representações gráficas simbólicas da identidade de um grupo. “*Este termo é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpos, nítidos, pintados sobre metal ou por outro lado, esculpidos em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavallhada era ‘armorial’, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim (...). A unidade nacional brasileira vem do Povo e a heráldica popular brasileira está presente, nele, desde os ferros de marcar bois e os autos Guerreiros do Sertão, até as bandeiras das Cavallhadas e as cores azuis e vermelhas dos Pastoris da Zona da Mata. Desde os estandartes de Maracatus e Caboclinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e as bandeiras dos Clubes de futebol do Recife ou do Rio*”.⁴⁵ O nome *Armorial* então, justificar-se-á na utilização dos folhetos, base de fruição do Movimento, tanto na musicalidade de suas estrofes, quanto nas xilogravuras que os ilustra, como veremos a seguir.

I.V – Armorial, o projecto

Entendido o nome do movimento, é hora de percebermos o seu projecto. Vale dizer que este foi um verdadeiro Movimento, muito mais do que uma escola, já que se manifestou e movimentou todos os campos da arte, para além do especificamente literário. O Movimento Armorial foi um projecto cultural, no sentido mais amplo, onde a cultura popular é sua força motriz. Por motivos óbvios, é Ariano Suassuna quem melhor

⁴³SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Op. Cit.

⁴⁴SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 9.

⁴⁵SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 9 e 11.

o define: “A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos ‘folhetos’ do Romanceiro Popular do Nordeste (literatura de cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus ‘cantares’ e com a Xilogravura⁴⁶ que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espectáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados”⁴⁷. Dessa definição podemos depreender que a arte armorial surge a partir de uma relação fundadora com a literatura popular⁴⁸ nordestina, o folheto de cordel e com o Romanceiro⁴⁹, a priori o Ibérico e a posteriori o Nordestino. Para os artistas armoriais, Romancerio e Folheto serão, respectivamente, fonte e modelo para suas obras. A escolha do folheto dá-se pelo facto de este ser um espaço de comunhão de três vias: a literária, a plástica e a musical, representadas por formas artísticas distintas: a poesia dos versos, a xilogravura que ilustra as capas dos folhetos e a música que está nas suas estrofes, na musicalidade da entonação com que é recitado o romance, bem como no acompanhamento musical que é feito para sua leitura-declamação. O folheto de cordel

⁴⁶Gravura talhada em madeira, de onde se obtém ilustrações populares, muito utilizadas a partir do século XIX nas capas dos folhetos da literatura de cordel. Sua técnica consiste em realizar impressão a partir de pedaços de madeira com desenhos em relevo. O artista escolhe um bloco de madeira cuja superfície seja lisa e plana. No Brasil, as matrizes para impressão das ilustrações são talhadas, quase sempre, na madeira da cajazeira, matéria-prima mole, fácil de ser trabalhada e abundante na região Nordeste. A partir daí, com um canivete ou uma faca doméstica bem amolados crava-se na madeira o que deve aparecer em branco no produto final e deixa saliente o que deve aparecer em preto. Para imprimir no papel a superfície da placa deve ser coberta com tinta, (normalmente feita de óleo e fuligem), antes de comprimida contra o papel. O resultado final sai ao contrário da figura original. Extremamente rudimentar, a xilogravura não tardou em popularizar-se na Europa do século XV: seu uso ia desde cartas de jogar, a estampas humorísticas vendidas em feiras populares. Após a invenção da imprensa, por Gutenberg, passou-se a combinar textos impressos a ilustrações via xilogravuras, o que tornava o processo de ilustração muito mais simples e barato. Entretanto, alguns artistas consideravam a xilogravura uma arte menor porque acreditavam não ser um método preciso de representação de figuras. Pintores como Gauguin e Munch, que se utilizaram bastante da técnica, foram responsáveis pelo seu renascimento e aceitação. Foi também utilizada pelos expressionistas alemães. A técnica da xilogravura é extremamente antiga e de origens desconhecidas. Já pode ser visto indícios de sua utilização na Ásia, no século I, porém a primeira documentação precisa de sua utilização é dada pelo livro "Diamond Sutra", impresso na China no ano de 868. Parece só ter chegado ao ocidente no final do século XIV. Acredita-se que, no Brasil, a xilogravura popular nordestina tenha sido trazida por missionários portugueses que ensinaram a técnica aos índios. Fontes consultadas: PONTUAL, Roberto. *Notas sobre a Xilogravura Popular Brasileira*. In: FOLKCOMUNICAÇÃO. São Paulo: USP, 1971.

⁴⁷ SUASSUNA, Ariano. Op. Cit. 1974, p.7

⁴⁸Neste trabalho quando falarmos do qualificativo ‘popular’ em relação à literatura, é para distinguirmos “as manifestações líricas, narrativas ou dramáticas que a população não culta, no sentido de não instruída, recebe, transmite e produz”. PINTO-CORREIA, João David. *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*. 2 vols., Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, Julho de 1993. p. 144. Ainda também concordamos com o conceito que se complementa ao acima referido de “toda matéria literária que o povo entende e de que gosta, da sua autoria ou não (...) transmitida oralmente ou por escrito”. GUERREIRO, Manuel Viegas. *História da Literatura Popular Portuguesa*. Lisboa, 1978 apud PINTO-CORREIA, João David. Op. Cit. p. 145.

⁴⁹O significado de Romanceiro para Suassuna espalha-se para além do Romaneiro Ibérico do qual considera-se ‘filho’. Dá ao termo uma acepção peculiar que engloba toda a literatura que é ou foi transmitida através da oralidade, incluindo nela os romances ibéricos e a literatura de cordel nordestina.

acaba por assumir, para os artistas armoriais, o papel de emblema e bandeira do Movimento. O folheto será a argila, a matéria-prima de e por onde construir-se-á o Movimento Armorial quer na literatura, nas artes plásticas, na dança ou na música. Como já dissemos há três parágrafos, o Movimento tinha como objectivo a construção de uma arte erudita a partir das raízes populares nordestinas. Esta pode parecer uma definição simplória, mas não é simplista e devemos tê-la sempre como norte para a compreensão do projecto suassuniano.

No rastro deste pensamento podemos afirmar que o ponto de intersecção entre o popular e o erudito é o artista armorial. O Movimento reuniu em torno de um ideal, artistas populares e eruditos. Essa distinção (artista popular x erudito) podemos fazer tanto em relação a ter ou não ter formação académica, quanto na questão socioeconómica, que é onde a diferença torna-se mais visível. Em geral, os artistas populares provém de uma classe socioeconómica desprovida, ou como prefere dizer Suassuna, citando Machado de Assis⁵⁰, pessoas do Brasil Real. Suassuna explica que o escritor brasileiro Machado de Assis dizia que no Brasil existiam dois *brasis*, o Brasil Oficial e o Brasil Real, este seria o dos menos favorecidos, na visão suassuniana, o do artista popular por excelência; por outro lado, o Brasil Oficial não passaria de algo caricato, burlesco, mais branco, rico e poderoso. Suassuna espraia o pensamento Machadiano ao afirmar que “*o Brasil Oficial, ao qual nós pertencemos, tem a obrigação de chamar a atenção para essa realidade. Eu, por exemplo, procuro fazer uma fusão desses dois países*”⁵¹. A fusão dos dois países a que se refere Ariano foi e é feita através do Movimento Armorial que faz emergir o artista popular e sua obra, o *Brasil Real*, e transforma-a em obra erudita através do artista armorial que é culto, com formação académica e de uma classe social melhor favorecida, filho do *Brasil Oficial*, assim, faz-

⁵⁰Joaquim Maria Machado de Assis, jornalista, contista, cronista, romancista, poeta e teatrólogo nasceu no Rio de Janeiro, em 21 de Junho de 1839, e faleceu também no Rio de Janeiro, em 29 de Setembro de 1908. É o fundador da Cadeira nº. 23 da Academia Brasileira de Letras, onde ocupou por mais de dez anos a sua presidência, que passou a ser chamada também de Casa de Machado de Assis. Com 16 anos, em 12 de Janeiro de 1855, foi a sua primeira publicação, o poema "Ela", no jornal Marmota Fluminense. Seu primeiro livro de poesias, *Crisálidas*, saiu em 1864; o primeiro romance, *Ressurreição*, em 1872. Em 1881 saiu o livro que daria uma nova direcção à sua carreira literária - *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que ele publicara em folhetins na Revista Brasileira de 15 de Março de 1879 a 15 de Dezembro de 1880. Do grupo de intelectuais que se reunia na redacção da Revista, partiu a ideia da criação da Academia Brasileira de Letras, projecto apoiado por Machado desde o início. Comparecia às reuniões preparatórias e, no dia 28 de Janeiro de 1879, quando se instalou a Academia, foi eleito presidente da instituição, à qual ele se devotou até o fim da vida. A sua obra abrange, praticamente, todos os géneros literários. É comum dividirem a sua obra em duas etapas, a primeira ligada ao Romantismo e a segunda definida por sua virada para o Realismo. Fonte Consultada: site da Academia Brasileira de Letras – www.academia.org.br

⁵¹SUASSUNA, Ariano. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000. p. 39.

se a intersecção. É Suassuna quem diz “o Brasil Oficial tem que tomar a forma e procurar seguir o exemplo do Brasil Real, que é uma arte de uma energia que parece um milagre. Como é que de um povo que passa as necessidades que o povo brasileiro passa pode-se produzir uma arte com tanta vitalidade? Quando eu olho uma bateria de escola de samba ou um maracatu rural lá no Nordeste, eu penso que esse povo é milagroso”⁵². No limite o artista popular torna-se mestre do erudito e a arte popular inspiração para a arte erudita-armorial; será a matéria para o erudito que virá através da reflexão teórica, da multiplicidade de referências culturais, da pesquisa e, por fim, da criação de uma arte armorial. Essa relação deve ser vista muito mais como confluência de interesses do que como influências. Suassuna tem por hábito citar Thomas Mann para explicar o papel dos mestres na formação do artista “ninguém pode adquirir o que não possuía ao nascer, nem desejar o que lhe é estranho”⁵³.

É ainda fundamental clarificar que ao manifestar o desejo de fazer uma arte erudita a partir das raízes populares, os artistas armoriais em momento nenhum colocam a arte popular em um patamar inferior, muito antes pelo contrário, os armorialistas (como são chamados os artistas armoriais) há muito que já desprenderam-se do preconceito que arte popular é arte primitiva, no sentido de naïve⁵⁴, para esses artistas a arte popular é apenas arte, cuja elaboração e complexidade podem ser apreciadas em si. Não imprimem juízo de valor estético, a única exigência é que represente a essência do que é a cultura brasileira. Os armorialistas vêem a arte popular como um arcabouço complexo de manifestações tradicionais orais e/ou escritas. A obra popular será para o Movimento Armorial não só seu alicerce, como também o leme que vai orientar as pesquisas e a criação. Nesse sentido, a busca da *armorialidade* apoiar-se-á em três elementos fundamentais para os artistas armoriais: a literatura popular nordestina como modelo poético para a criação de uma arte nacional e universal; os modos de recriação dessa literatura e as relações estreitas entre as artes.

⁵²SUASSUNA, Ariano. Em entrevista à autora publicada no Jornal Folha Dirigida, Rio de Janeiro, 13 de Novembro de 2001, p. 20.

⁵³Frase de Thomas Mann citada por Ariano Suassuna apud SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Op. Cit. p. 287.

⁵⁴A Arte Naïve ou arte primitiva moderna é, em termos gerais, a que é produzida por artistas sem preparação acadêmica na arte que executam (o que não implica que a qualidade das suas obras seja inferior). O termo naïve presume a existência (por contraste) de uma forma acadêmica de proceder nas artes - uma forma "educada" na criação artística, que os artistas desta corrente não seguiram. Na prática, contudo, também existem "escolas" de artistas naïf. Ao longo do tempo, o estilo foi sendo cada vez mais aceito e valorizado. As principais características da arte naïf, por exemplo, na pintura, são a forma desajeitada como se relacionam determinadas qualidades formais; dificuldades no desenho e no uso da perspectiva; uso frequente de padrões, cores primárias, sem grandes nuances; simplicidade no lugar da sutileza, etc. Tornou-se um estilo tão popular e reconhecível que já existem obras que podemos classificar como pseudo-naïve.

I.VI – Emblema de um Movimento

Os folhetos de cordel têm a sua origem e constituição fincada no romanceiro tradicional ibérico, que se manifestou, no Brasil, modificado e adaptado às cores e à realidade brasileira, inicialmente, na dinâmica do folclore, através dos chamados romances de cantoria que atingiram a forma escrita e impressa, constituindo a literatura de cordel. Não é gratuita a escolha do folheto de cordel como bandeira do Movimento Armorial. A sua riqueza temática e expressão poética desperta o interesse do escritor erudito em explorar este material para a construção de suas obras. O folheto fornece matéria-prima para todas as áreas artísticas, oferece temas e esquemas narrativos que podem tanto ser usados em produções literárias como para a confecção de uma ópera, um balé. As cantorias que acompanham a declamação dos romances também podem ser utilizadas por ambas as áreas, bem como a sonoridade dos versos e o ritmo, permitem aos artistas armoriais experimentarem novas ‘leis’ e ‘regras’ de elaboração da expressão artística. As artes plásticas também encontram no folheto um campo frutífero para exploração através da xilogravura que ilustra os folhetos e que revela novas possibilidades para o pintor, entretanto é ao *espírito do romanceiro* que Suassuna chama mais atenção. Este manifesta-se nos folhetos através dos temas abordados que contam aventuras de cavaleiros, guerras, cortejos e seres encantados, adaptados à realidade sócio-cultural do Nordeste, actualizados dos romances antigos. A descoberta do romanceiro e, logo, do seu *espírito mágico*, para Suassuna, surge como fonte de criação e como solução estética uma vez que o romanceiro situa-se na encruzilhada de influências e componentes por conta da sua origem ibérica e “*quem diz ibérico diz mouro e ladino – ou judaico – como também recorda imediatamente a profunda influência da cultura norte-africana na Península Ibérica*”⁵⁵. Temos também que ter atenção que Suassuna, quando fala em romanceiro, não se limita à literatura e estende-se para as danças dramáticas e festas que condicionam a sua transmissão, tendo sempre a obra como o único ponto de partida.

Em geral, os folhetos têm uma estrutura narrativa marcada, com situações e personagens típicas, encaixadas em um segmento narrativo muito bem encadeado que deixa nítido o seu funcionamento, o que, de certa forma, facilita a transposição ou reescritura do texto popular para o texto letrado-armorial feita por um artista culto; assim trabalham os armorialistas, sejam eles literatos, músicos, coreógrafos. O folheto concede e cede matéria-prima e temas para que a arte armorial manifeste-se. Os artistas

⁵⁵SUASSUNA, Ariano apud SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Op. Cit. p.34

armoriais apropriam-se dos folhetos e criam as suas obras. Toda a obra suassuniana obedece esse recurso, do romance ao teatro, onde a arte armorial aparece na sua plenitude. Desde os entremezes, inspirados nas peças para mamulengos e, posteriormente incorporados como actos às suas peças, reelaborados ou não, Suassuna inspira-se nos folhetos para compor e desenvolver os temas das suas narrativas. Um bom exemplo é o *Auto da Compadecida*, onde o próprio autor assume a genealogia do texto e confessa que se utilizou de quatro cordéis para escrever a peça. São eles: *O Castigo da Soberba*, de Anselmo Vieira de Souza; *O Enterro do Cachorro*, de Leandro Gomes de Barros; *A História do Cavalo que Defecava Dinheiro*, anónimo e *A Peleja da Alma*, de Silvino Pirauá de Lima. Por outro lado, em 1953, Suassuna escreve um entremez também intitulado *O Castigo da Soberba*, o que pode ser considerado como uma etapa intermediária do processo de transposição do texto popular. Esses folhetos foram aproveitados no *Auto da Compadecida* da seguinte forma: *O Castigo da Soberba* e *A Peleja da Alma* referem-se ao último acto da peça; *A História do Cavalo que Defecava Dinheiro* é o tema do segundo acto, sendo que o cavalo é substituído por um gato e, por fim, *O Enterro do Cachorro* que foi o mote para a escritura do primeiro acto. Em entrevista a Revista Vintém Ariano Suassuna dá um depoimento revelador sobre a influência deste cordel em específico:

“No circo eu conheci também um palhaço que se chamava Gregório, que me marcou muito. Quando eu tomei posse da Academia Brasileira de Letras, em 1990, fiz um elogio a ele, como uma das pessoas que me influenciaram. Eu tenho para mim que essas coisas, junto com os folhetos de cordel, foram muito importantes na minha formação de dramaturgo. Quando eu resolvi depois ser um escritor de teatro, eu não queria imitar nem o teatro alemão, nem o francês, nem o americano, aí foi que eu parti para a literatura de cordel, para ver se por ali eu podia me inspirar. Quando eu conheci o folheto *O Enterro do Cachorro* eu vi que estava com o *Auto da Compadecida* na mão, isto é, o primeiro acto do *Auto da Compadecida*. Eu só fiz acrescentar o sacristão e escrever mais alguma coisa. Pois bem, agora você veja, essa história, depois, quando a peça foi encenada na França e na Espanha, eu descobri, surpreso, que um grande escritor francês do século XVIII tinha usado uma versão parecida, que foi *Le Sage* na obra *Gil Blas de Santillana*, que é uma novela picaresca. E outros escritores espanhóis

tinham escrito também essa história, que era do século V e veio do norte da África, passou pela Península Ibérica e aí passou para cá, e foi onde me baseei”.⁵⁶

Se compararmos os cordéis citados ao texto final da *Compadecida* perceberemos facilmente o aproveitamento. Na literatura armorial, ao confrontarmos um texto letrado com o seu originário popular, a reescritura pode ser visualizada com alguma facilidade, desde que se tenha a informação e o acesso ao proto texto. A reorganização textual do texto popular procura salvaguardar o texto base, como prova de sua filiação à matéria popular. O que os armorialistas pretendem é uma recriação desta matéria, a partir de práticas artísticas realizadas de forma individual ou em grupo, transformando a arte popular em arte erudita e o folheto constitui-se como ponto de encontro para essas experimentações.

I.VII - Xilogravura

No folheto de cordel imagem e palavra estão sempre em diálogo, estabelecem uma correlação necessária e fundamental para a compreensão do romance. É a partir desta relação fundante que podem ser compreendidos os intercâmbios entre literatura e artes plásticas na literatura armorial. Em geral, a ilustração nas obras literárias é concebida como um complemento e não como parte integrante do texto, o que não altera a sua significação, isso também pode-se constatar nos folhetos, entretanto o leitor de cordel, quando o tem em suas mãos, vê imagem e texto como um todo inseparável, é esse conjunto inseparável que desperta o interesse dos escritores armoriais. Nos folhetos de cordel, assim como no romanceiro ibérico é comum as repetições, seja de versos ou estrofes inteiras, no início, onde é mais vulgar, no meio, ou durante todo o texto, esse recurso é uma marca da oralidade de vital importância para a memorização do texto escrito; com esse mesmo intuito trabalha a imagem que ajuda ao leitor ou ao contador a fixar, memorizar o romance, de forma que quando o texto cale, a imagem ‘fale’, o que possibilita a reconstituição da história a partir da memória fotográfica. A imagem, no folheto de cordel, “*tem por função acordar a memória*”⁵⁷. No cordel, as gravuras estão integradas à narrativa e não são nunca redundantes. Uma ilustração, acompanhada por uma legenda, pode funcionar para o leitor como discurso intermediário do texto principal, contrariando o sentido primaz da ilustração que era apenas um complemento que não interferia na significação do texto, a xilogravura no folheto de cordel pode alterar sim a compreensão do texto à medida que é um recurso que espraia o seu significado, desta

⁵⁶Revista Vintém: *Ensaio para um Teatro Dialético*. São Paulo: Editora Hucitec, nº 2. Maio/Junho/Julho, 1998.

⁵⁷SANTOS, Idelette Muzar Fonseca dos. Op. Cit. p. 213.

forma adquire um carácter emblemático⁵⁸ na obra armorial. Os armorialistas vêem a xilogravura (ver nota nº 33) como um objecto em si e não como mera técnica ilustrativa. A imagem garante, assim, a continuidade da narrativa ao possibilitar uma percepção material e sensorial do texto.

A obra suassuniana, em especial *O Romance d'A Pedra do Reino*, é um dos melhores exemplos das relações entre texto e imagem, não só por conter 26 gravuras, das quais 21 ocupam uma página inteira, e mais sete vinhetas, mas pelo próprio narrador, o Dinis Quaderna, em diversas ocasiões, requerer para si a sua filiação à xilogravura, revelando, logo no início do livro, que seu irmão, Taparica Pajeú-Quaderna, é *cortador- de- madeira e riscador*⁵⁹. Quase todas as gravuras que aparecem na PDR “foram feitas por Taparica”. “*Quando chegamos a Taperoá, procurei meu irmão Taparica, dei-lhe a fotografia e pedi-lhe que fizesse uma cópia dela, na madeira. Taparica examinou o retrato e depois falou:*

- *Esse retrato é muito ruim pra ser feito em madeira, Dinis!*

- *Eu sei! – respondi. – Mas é muito importante para minha literatura (...) Dali mesmo, Taparica levou a fotografia e depois me trouxe a gravura.*”⁶⁰. Na obra de Suassuna a ilustração tem um lugar de destaque e constitui um jogo de referência que obedece a uma sucessão de sequências, cuidadosamente inserida para dialogar com o texto como uma espécie de título que traz em si embutido uma carga semântica que permite ao leitor a apreensão da história que está a ser contada, (*acordar a memória*) exactamente como funciona no folheto de cordel. Toda a obra suassuniana é ilustrada a partir da gravura popular, em sua maioria, feita pelo próprio autor, ou por sua mulher. Ariano chegou mesmo a desenvolver técnicas particulares para a confecção de suas obras: a *estilogravura* e a *iluminogravura*. Ambas são aplicadas à sua poesia. Na *estilogravura* os poemas são escritos à mão com ponta de metal sobre o papel, os trabalhos são em preto e branco; já as *iluminogravuras* são uma combinação da *iluminura* medieval com processos de gravação em off-set. Primeiro, Suassuna faz o desenho e escreve o texto, sempre à mão, em nanquim sobre papel branco, em seguida,

⁵⁸“A moda dos emblemas foi lançada na Itália, na segunda metade do século XV (...) graças ao desenvolvimento da imprensa, obtiveram um grande sucesso nos séculos XVI e XVII. O emblema reúne, canonicamente, cinco elementos: uma imagem, figura ou pintura, chamada ‘corpo’; uma inscrição, divisa, máxima, sentença, apotegma, provérbio ou adágio, a ‘alma’; um epigrama, dístico, quadra ou soneto; uma explicação ou um comentário; um cartucho ou um quadro. Se reunir somente imagem e inscrição, trata-se de uma *impresa*; o trio imagem, inscrição e epigrama, constitui o emblema propriamente dito”. SANTOS, Idelette Muzar Fonseca dos. Ibidem. p. 233, nota nº 22.

⁵⁹SUASSUNA, Ariano. PDR. Op. Cit. p. 9.

⁶⁰SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 109.

produz cópias dessa matriz em formato off-set (em geral a tiragem é de 50 exemplares), por fim, pinta, também à mão, com guache e/ou óleo cada cópia (ver reprodução da iluminogravura suassuniana nas páginas 58 e 104). Sobre a ilustração nos folhetos, vale ainda dizer que “nos folhetos anteriores a 1940-1950 as capas eram, geralmente, ornamentadas com desenhos, vinhetas, fotografias de actores famosos ou reproduções de cartões postais com as personagens”⁶¹. O uso da xilogravura como meio de ilustração do folheto de cordel é recente, entretanto, de lá para cá, tornou-se predominante.

I.VIII – Armorialistas, busca de uma expressão artística para uma região

Agora faz-se necessário esclarecer quem são os artistas armoriais. Para tanto temos que ter em mente que este, como já dissemos, foi um Movimento Cultural e, sendo assim, é um conjunto aberto. Nunca houve uma adesão formal ao Movimento Armorial. Os artistas declaravam-se armoriais a partir da convergência em suas obras de elementos armoriais fundamentais como uma temática regional; uma relação privilegiada com a literatura popular e oral, o folheto, e com a xilogravura; e um diálogo estreito entre as artes e os artistas. Vale dizer que essa não é uma receita, entretanto para ‘ser’ armorial era necessária a comunhão desses três elementos na obra. Pode-se dizer que a armorialidade era um sentimento íntimo que atraiu artistas que tinham interesses comuns, afinidades que, segundo a estudiosa Idelette Muzart Fonseca dos Santos⁶², agruparam-se em três tendências: *o interesse pela arte medieval*, o que se pode constatar de maneira mais evidente na pesquisa sobre o romanceiro ibérico, não só os seus romances, mas a sua música; *a influência considerável da literatura espanhola* que vai desde Cervantes, aos dramaturgos do Século de Ouro Espanhol, de Calderón de La Barca, em especial, a Góngora, Quevedo, Santa Tereza, frei Luís de León até Miguel de Unamuno e, essencialmente, a obra de Federico García Lorca. A influência espanhola limitou a herança portuguesa a Camões, Fernando Pessoa e, no panteão, Gil Vicente. A última tendência que une os artistas armoriais, segundo a pesquisadora, estaria ligada à *busca de uma expressão artística para uma região*, o que se refere a uma dimensão intimista de lembranças literárias, do resgate de uma infância perdida - todos os armorialistas passaram a infância no Sertão e essa talvez tenha sido a principal tendência que os uniu, uma ‘exigência’ velada, mas real -, da obra literária como memorial de sua terra e de seu povo, o que possibilita a criação e a mescla de uma linguagem popular

⁶¹SOUZA, L.M. de. *O Folheto Popular: sua Capa e seus ilustradores*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 1981. In.: SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Op. Cit. p. 233, nota nº 20.

⁶²SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Op. Cit. p. 287-289.

com arcaísmos cultos. Para os artistas armoriais, a voz e o texto popular constituem a fonte e o modelo poético. Vozes e textos oriundos quer do romanceiro nordestino, quer do ibérico, vindos de horizontes distintos, mas que se tocam e fundam-se na matéria tradicional, que sinaliza para os armoirialistas possibilidades para uma nova prática. O trabalho desenvolvido por Suassuna no DEC de 1969 até 1974 atrai para o Movimento Armorial artistas tanto à procura de um caminho como outros interessados, apenas, em uma publicação, uma exposição, uma oportunidade. O próprio Suassuna reconhece que nesta fase houve uma certa confusão e que teve mesmo de fechar os olhos a alguns adesismos e equívocos, o que, em um movimento cultural, é praticamente inevitável.

Não foi o Movimento Armorial que uniu os armoirialistas, mas sim as suas trajectórias particulares em comum que encontraram no Armorial a sua forma de expressão. A questão do espaço geográfico é fundamental para compreendermos as orientações do Movimento Armorial que, em primeiro lugar, situa-se em um quadro regional, o Nordeste. Todos os artistas armoriais são nordestinos⁶³. Nasceram no coração do Nordeste, o que compreende os estados de Pernambuco, Paraíba e Alagoas. Em geral são filhos de famílias abastadas, ligadas ao latifúndio, que passaram a infância no interior dos seus estados, o que lhes possibilitou um contacto estreito com as tradições populares. Crescidos, foram enviados para ‘a capital’ de seus respectivos estados para poderem estudar e desenvolverem-se profissionalmente, entretanto esses artistas conservaram sempre uma nostalgia da infância rural. O mundo rural será sempre o pano de fundo das suas obras, a ponto de serem considerados fazendeiros do imaginário, logo, *Fazendeiros do Ar*⁶⁴ ao inventarem terras e reinos, o que, segundo o professor Carlos Newton Júnior, e que nós pontuamos no começo deste capítulo, desperta o sentimento de exílio. Esse será um dos pilares, juntamente com a morte do Pai e o reino, um dos temas predominantes na obra de Suassuna. São dois exílios, se assim podemos definir, o exílio da infância, do tempo e o da terra, o Sertão. O sentimento é do “*exílio existencial, relacionado ou sugerido pelo próprio exílio físico, exílio real de um sertanejo forçado a deixar o sertão da infância para viver na cidade grande*”⁶⁵. Essa cidade grande é Recife⁶⁶, onde acabaram todos por morar, independentemente de onde nasceram. Esses criadores vão expressar o seu mundo interior através da construção do Movimento

⁶³Originários do Nordeste.

⁶⁴A expressão *Fazendeiros do Ar* é utilizada por Marcos Vinícios Rodrigues Vilaça em ensaio publicado sobre Ariano Suassuna, In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. Op. Cit. p. 17.

⁶⁵NEWTON JÚNIOR, Carlos. Ibidem. p. 139.

⁶⁶Vale dizer que já na época do Movimento Armorial como ainda hoje, a cidade de Recife é vista como a capital cultural e económica do Nordeste.

Armorial. Como já sinalizamos no parágrafo anterior, um dos pontos de intersecção entre os artistas armoriais foi a *busca de uma expressão artística para uma região*, essa região, o Nordeste, constitui um espaço geográfico comum aos armorialistas e aos cantadores populares, produtores da arte popular, o que vai facilitar a troca constante feita entre artista popular – oralidade e artista erudito - escritura.

A presença da região assume, no Movimento Armorial, mais do que uma dimensão pessoal e social, uma dimensão poética. O Nordeste está omnipresente nas obras armoriais e para se perceber isso é preciso levar em conta a história e a mitologia da região, bem como a luta das famílias (em geral latifundiárias) pelo poder local; as revoltas populares por conta da situação de opressão e expropriação em que vivem, muitas delas encabeçadas por um líder messiânico e as lutas de classes conscientes. Essas são questões que devemos ter em mente a fim de entendermos melhor o universo sobre o qual estamos falando, entretanto não vamos esquadrihar esses pontos, visto a amplitude do tema o que daria material para uma outra dissertação, bem como não é o foco do trabalho. Com isso queremos tão somente mostrar que a história do Nordeste não pode ser percebida apenas na sua dimensão social e econômica, o que esconderia uma complexa rede de relações e interdependências culturais. O Nordeste, antes disso, é o império da dicotomia. Para o estudioso Gilberto Freire⁶⁷, há o Nordeste do açúcar e o outro. O do açúcar seria o do solo massapê⁶⁸ onde reinou por séculos os senhores de engenho e a escravidão, o que para muitos, representa o Brasil autêntico; o outro Nordeste é o da terra seca e árida, da caatinga, onde viver cada dia é uma luta contra a morte, o Sertão, que será o universo do qual brota o tema, o cenário e a inspiração para o Movimento Armorial.

Por ter uma localização regional precisa, o Nordeste brasileiro e, especificamente, a cidade de Recife no estado de Pernambuco, em princípio, o Movimento Armorial foi entendido como uma nova manifestação da chamada “*Escola de Pernambuco ou espírito do Recife*”⁶⁹ que já conheceu muitos avatares, dentre eles o

⁶⁷FREIRE, Gilberto. *Nordeste, aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

⁶⁸Designação dada a uma terra argilosa, normalmente preta e especialmente adaptada para a cultura da cana-de-açúcar.

⁶⁹“*Escola de Pernambuco*, etiqueta conferida por alguns críticos à arte que se fazia em Recife em torno de 1967 (...) há pelo menos três aspectos principais desta *escola*: uma corrente figurativa de crítica social, que procura desenvolver um processo crítico capaz de fazer frente às mudanças culturais e políticas que o Nordeste atravessa; uma corrente figurativa metarregional e uma tendência experimentalista, manifestando uma maior liberdade de pesquisa e escolha”. SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Op. Cit. p. 198-199.

Movimento Regionalista⁷⁰ de 1926. Essa é mais uma das confusões feitas sobre ao Movimento Armorial. Muitos críticos da época e também de hoje viam e vêem o Movimento como uma retomada do Movimento de 1926, ao que Suassuna rejeita veementemente e argumenta que, para sua compreensão, o Movimento Regionalista é, por assim dizer, regionalista, por privilegiar a interpretação sociológica, em uma espécie de neonaturalismo⁷¹, enquanto que para os armorialistas as obras partem da realidade nordestina, logo podem ser vistas como regionais por seu tema, entretanto procuram sempre uma recriação poética nos moldes do romancista. Os temas reelaborados a partir dos folhetos são temas universais. Para Ariano – e os artistas armoriais comungam dessa ideia – *“uma obra terá tanto mais interesse quanto mais ela revelar os problemas do homem, através dos problemas locais. Quando leio um autor russo, não quero encontrar Hamburgo ou Nova Iorque. Eu quero encontrar um livro de autor russo”*⁷². Essa afirmação suscita a discussão sobre o binômio regional-universal. A busca armorial *de uma expressão artística para uma região* assume uma singular importância na construção do seu projecto, visto que os artistas devem criar a partir do seu próprio repertório interno e adquirido, uma cultura original e universal. Suassuna resolve essa questão conjugando o binômio regional-universal. O regional fica a cargo do ‘mundo’ sertanejo e o universal encontra-se nos temas, problemas e personagens desse mesmo Sertão que são temas universais. *“Cada país tem que contribuir com sua nota particular, singular, diferente. Uma obra como D. Quixote, na partida, não é um romance universal; é uma obra que nasceu local – ninguém mais espanhol do que Cervantes – e atingiu a dimensão do universal porque Cervantes expressou, mais do que ninguém, a partir de circunstâncias locais, os problemas do ser humano”*⁷³. No rastro deste pensamento, um dado que merece destaque é a linguagem. O nordestino, o sertanejo, tem um modo muito específico no ‘falar’ que muito foi aproveitado pelo

⁷⁰O período pós Semana de Arte Moderna, (1922), no Brasil, é marcado pela difusão do Modernismo pelos estados brasileiros. Nesse sentido, muitos Movimentos despontam pelo país como ‘fases’ desse Modernismo. Assim é que o Centro Regionalista do Nordeste, com sede em Recife, lança o Manifesto Regionalista de 1926, em que procura “desenvolver o sentimento de unidade do Nordeste” dentro dos novos valores modernistas. Apresenta como proposta “trabalhar em prol dos interesses da região nos seus aspectos diversos: sociais, econômicos e culturais”, propunham também “uma nova organização do Brasil” a partir das suas regiões, seus hábitos e costumes. Além de promover conferências, exposições de arte, congressos, o Centro editaria uma revista, além de promover conferências, exposições de arte, congressos, etc. Vale ressaltar que, a partir de 1930, o regionalismo nordestino conta com Graciliano Ramos, José Lins do Rego, José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, Jorge Amado e João Cabral. Os Romances Regionalistas eram caracterizados pela denúncia social. Há uma busca do homem brasileiro nas diversas regiões, com destaque às relações da personagem com o meio natural e social.

⁷¹SUASSUNA, Ariano. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Op. Cit. p. 34.

⁷²SUASSUNA, Ariano. *Ibidem*. p. 37.

⁷³SUASSUNA, Ariano. *Ibidem*. p. 36.

Movimento Regionalista como marca do espaço geográfico. Suassuna em sua obra não propõe nenhuma atitude de linguagem oral que seja regionalista. Busca encontrar uma expressão uniforme para suas personagens na tentativa de que a diferença entre elas estabeleça-se nos chamados registos da fala. A composição da linguagem é a mais próxima possível da oralidade, isto é, o texto serve de caminho para uma via oral de expressão. Algumas denominações podem referirem-se a determinados condicionamentos regionais, como, por exemplo, o termo Encourado (o Diabo). Em uma entrevista⁷⁴ dá a seguinte explicação: *“este é o diabo, que, segundo uma crença do sertão do Nordeste, é um homem muito moreno, que se veste como um vaqueiro”*. Deixo então o registo do próprio Ariano Suassuna que esclarece a sua opção em não buscar regionalismos e sim expressões de fala, melhor “fala” não haveria para clarificar esta questão. *“Eu pretendo alcançar a dimensão que eu procuro mantendo a linguagem normal, comum, até o ponto em que isso é possível, e conseguindo a atmosfera mágica mais por meio das situações. A busca de uma linguagem nova para mim está mais nisto, não na forma da linguagem. Houve um tempo em que muita gente vinha na minha casa reclamar que eu não escrevia como Graciliano Ramos, como João Cabral e como Guimarães Rosa. Não posso escrever como nenhum deles, mesmo admirando os três. Muitos me diziam que a linguagem de Graciliano é a linguagem verdadeira do sertão, muito mais do que a minha. Aquela dificuldade de fala de Fabiano é a própria essência do povo brasileiro. Eu digo: não é a própria essência do povo brasileiro. É a essência do povo brasileiro que Graciliano via, enxergava e gostava. Mas se ele chegar aqui perto de uma figura como Mestre Salustiano se verá diante de um homem do povo que tem o ‘riso a cavalo’ e o ‘galope do sonho’. Ele toca rabeca e o diabo. É diferente de Fabiano. Eu me aproximo mais da linguagem de Mestre Salustiano, o que faço em ‘Auto’ e em ‘Pedra’”*⁷⁵.

A relação com a cultura oral e popular nordestina, ao invés de limitar a obra armorial a um regionalismo ou nacionalismo estreito, possibilita e facilita uma viagem dentro da cultura brasileira e universal. Deste modo, a literatura dos cantadores e dos poetas populares começa a ser integrada à cultura brasileira, primeiramente, como fundamento de uma literatura regional e depois como expressão de um povo. Primaz é esclarecer a visão suassuniana diante da obra popular. Ariano elegeu o folheto como emblema do seu movimento, logo, o artista produtor dessa matéria popular tem também

⁷⁴SUASSUNA, Ariano. Revista VINTÉM- Op. Cit.

⁷⁵SUASSUNA, Ariano. Ibidem

lugar de destaque, mas o que vai definir a apreciação da obra e do poeta popular pelos armorialistas será a sua carga de qualidade poética e a sanção colectiva do povo e não o facto de estar inserida em uma classe socioeconómica oprimida. A obra popular, assim como a erudita, pode ser bela ou medíocre, pode permanecer na memória colectiva e ser transmitida oralmente, integrando-se na tradição, como pode ser esquecida. Suassuna acredita que a literatura popular não precisa de defensores, de intelectuais engajados no seu resgate; enquanto tiver poetas e cantadores cantando os seus sentimentos, ela assumirá sozinha esse papel. Suassuna também não é militante do popular e sim diletante. *“Acredito que o excessivo compromisso prejudica a qualidade artística, porque a preocupação fundamental da arte é a criação da beleza. A arte comprometida corre o perigo de se tornar uma arte de propaganda, panfletária, o que termina prejudicando a arte e a tese que você quer defender”*⁷⁶.

I.IX – O armorial e sua expressão nas artes

I. IX.I – O Teatro

O Movimento Armorial, como já dissemos, foi antes de tudo um movimento Cultural que se espalhou por todos os campos artísticos, no entanto é no teatro que a ‘armorialidade’ atinge a sua plenitude. Seu papel de intermediário entre a oralidade do espectáculo e a fixação do documento escrito permite o encontro da improvisação, o canto das palavras, da música e das artes plásticas, bem como da sua forma duradoura no texto impresso, único registo que resta após a sua realização. A encenação permite a comunhão das artes, um dos pré-requisitos para ‘ser’ armorial. O teatro é por excelência o espaço da ‘armorialidade’, tendo sido também o seu laboratório, uma vez que foi no Teatro do Estudante de Pernambuco e, posteriormente, no Teatro Popular do Nordeste, que Suassuna se descobriu dramaturgo, escreveu as suas primeiras peças e maturou a ideia da arte armorial. Praticamente, a ‘armorialidade’ no teatro constata-se no texto, na reescrita do folheto da literatura de cordel, bem como nos processos de empréstimo e integração dos recursos dos espectáculos populares, como o mamulengo, o maracatu e, a priori, o bumba-meu-boi e o romanceiro ibérico ou nordestino, que juntos compõem a encenação. Segundo a pesquisadora Idelette Muzart Fonseca dos Santos, o texto popular manifesta-se no teatro de três modos: *constitutivo*, quando o folheto é utilizado pelo escritor como ‘material de base’, submetido à reescrita; *ilustrativo*, quando o texto é apenas citado, como referência cultural e, por fim, o modo *participativo*, quando uma personagem do folheto ingressa no universo teatral suassuniano. O casamento dos

⁷⁶SUASSUNA, Ariano. Entrevista à autora. Op. Cit.

folhetos com o teatro é, praticamente, perfeito, pois, via de regra os folhetos têm uma estrutura narrativa nitidamente marcada que deixam claro o seu funcionamento. Na obra suassuniana é possível perceber dois momentos de reescrita a partir do folheto: o primeiro seria o entremez, escritos muito cedo, ainda na época do TEP e do TPN, destinados a serem representados por mamulengos; o segundo momento é a reelaboração dos entremezes em peças ou actos, ou mesmo a construção de textos dramáticos directamente do folheto, sem ter necessariamente a fase intermediária do entremez. Muitas vezes para uma peça, Suassuna utiliza-se de mais de três folhetos, como é o exemplo do *Auto da Compadecida*, que citamos anteriormente. Esta é uma das características da criação artística do teatro suassuniano, armorial, a transtextualidade ou ainda a construção por aglutinação. A colagem de elementos díspares, a princípio, mas que integrados pela transmissão oral e tradicional, apresentam-se unidos no teatro de Suassuna, tem, no fundo, uma intenção moralizadora e ética. Para o autor, “*a ética não tem poder condenatório, mas sim declaratório*”⁷⁷ e essa é a sua intenção. O que, segundo a pesquisadora Lígia Vassalo, é uma das influências do romanceiro ibérico. Conceitos de verdade e mentira, bem como tantos outros pares dicotómicos, não passam de jogos de aparência e não são considerados como valores absolutos. Seu tema constante e fundamental é a morte e a ressurreição do homem, morte do pecador e seu julgamento, ressurreição do homem novo, na fé, segundo a fórmula bíblica. A crença em Deus, a fé católica, é um traço do homem do Sertão, mas antes disso é uma visão de mundo cristã medieval, presente no romanceiro ibérico e que veio para o Nordeste com a colonização portuguesa. Suassuna como filho deste Sertão também é católico e tem em si embutidos as crenças e os dogmas religiosos, mas isso por si só não explica a presença desse elementos em sua obra, mas como homem racional e pesquisador do romanceiro ibérico sim, pois bebeu da sua água.

No teatro armorial, o actor tem que ser uma espécie de curinga dotado de possibilidades de expressão artística de acordo com as necessidades das peças. Nas peças de Suassuna é comum que um actor desenvolva mais de um papel, que assuma tanto papéis humanos como fantásticos, que cante, dance e toque instrumentos. É o chamado ‘Teatro do Pobre’, não por falta de recursos, mas exactamente pelo contrário, por ser económico, versátil e por tornar-se, na encenação armorial, uma festa. O modelo de espectáculo popular é primordial para Suassuna e “*consiste num tipo de teatro classificado como épico ou narrativo que existiu na Idade Média, nos autos vicentinos*

⁷⁷SUASSUNA, Ariano. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Op. Cit. p. 41.

*quinhentistas, nos autos sacramentais do Século de Ouro espanhol e ainda viceja nos folguedos nordestinos ao ar livre (...) repousa numa concepção de palco aberto, onde as modificações cênicas são feitas à vista de todos, usa prólogo narrativo e epílogo, monólogo e aparte para exteriorizar as reflexões das personagens, emprega música e a acção trazida dos bastidores, tem personagens estereotipados e, um deles, o apresentador formal das peças, dirige-se ao público. Ao final tudo culmina com uma mensagem cristã”*⁷⁸. Entre as matrizes estruturais das peças de Suassuna, figura ainda a *commedia dell’arte*, género que desapareceu depois de ter-se difundido largamente na Europa entre os séculos XV e XVII, entretanto seus procedimentos e técnicas foram incorporados a outras modalidades de espectáculos populares, dentre eles, no Brasil, o mamulengo. Acredita-se que foi por esta via que o teatro suassuniano ‘contaminou-se’. A característica principal deste género está na máscara, na presença de personagens estereotipadas como o negro, o astucioso, o valentão, a mulher fatal, personagens recorrentes na obra de Ariano, bem como na agilidade dos diálogos, no improvisado e nas cenas de agressão física comuns ao mamulengo. Do *circo* o autor apropria-se das fórmulas canónicas de endereçamento à audiência. Sua concepção da estrutura teatral ainda inspira-se no bumba-meu-boi que condiciona o jogo e o conceito de encenação armorial. A evolução da escritura suassuniana é evidente e atinge a sua maturidade em suas últimas peças, a *Pena e a Lei* e a *Farsa da Boa Preguiça*, que representam um marco na sua bibliografia, por conta da integração de textos e fontes populares que conseguem realizar. É válido ainda sublinhar que a obra teatral armorial já existia antes da proclamação do Movimento, depois tornou-se modular em relação às outras artes, mas só encontrou sua plena realização dramática com a encenação armorial. “*Não creio que a meus textos de teatro se adapte um espectáculo convencionalmente realista, europeu e ocidental. (...) Exigiria uma montagem criadora e livre que se baseasse na invenção dionisíaca e espectacular do Bumba-meu-boi, do Mamulengo, da Nau Catarineta, do Pastoril, seguindo a liberdade arbitrária e inventiva da Arte Popular*”⁷⁹.

I. IX.II – As Artes plásticas

Nas artes plásticas e na música, o Movimento também encontrou terrenos férteis. Tanto quanto a literatura, as artes plásticas estão no centro do Movimento e foram a base de pesquisa de onde Suassuna tirou a definição de armorial. Lembrem-se que foi através de um concerto e uma exposição que se fez a proclamação do Movimento

⁷⁸VASSALO, Lígia Maria Pondé. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Op. Cit. p. 150.

⁷⁹SUASSUNA, Ariano. Op. Cit., 1974. p. 27.

Armorial, facto renovado em 1971. Durante sua gestão no DEC, Suassuna instaurou uma época de compras, encomendas e bolsas de pesquisa para jovens artistas, a fim de que pudessem se dedicar exclusivamente às artes. Esta política permitiu o desenvolvimento de muitos talentos e a revelação de outros tantos. Quando saiu em 1973, seu sucessor, amigo e armorialista, Marcus Accioly prosseguiu o seu trabalho e cria, em 1977, uma pinacoteca onde encontram-se presentes, lado a lado, obras de artistas populares e eruditos, a maioria, artistas armoriais.

Nas artes plásticas a xilogravura ‘comanda’ a produção. Para Suassuna três elementos essenciais definem a estética da pintura armorial: o parentesco com o espírito mágico e poético do romanceiro; a semelhança com os brasões, bandeiras e estandartes dos espectáculos populares, a dimensão heráldica e emblemática das imagens; a complementaridade das artes - elemento essencial em todas as áreas artísticas que tentaram desenvolver a ‘armorialidade’ – como a poesia e o teatro, a música e a gravura encontram-se e conjugam-se no folheto, as inter-relações plásticas devem-se manter estreitas, deste modo, a pintura com a cerâmica e a tapeçaria, a arquitectura com a pintura e a cerâmica, a gravura com a pintura e a escultura, enfim, a ordem é arbitrária, só o diálogo é necessário. A essas considerações gerais deve-se ainda acrescentar alguns detalhes técnicos como a ausência de perspectiva, de profundidade e de relevo, que lembram as características da gravura de Gilvan Samico que juntamente com Francisco Brennand é um dos nomes de referência nas artes plásticas para o Movimento Armorial.

Suassuna conhece tanto Brennand quanto Samico ainda na juventude, nos finais dos anos 40. Ariano e Brennand assumirão nos anos 50 e início dos 60 posturas e atitudes semelhantes no que concerne a questões artísticas em geral e à concepção da obra, em particular. Os três desenvolveram trabalhos em conjunto na Sociedade Moderna de Recife (SAMR) criada por Abelardo da Hora que iniciou Brennand na cerâmica. Com a criação do Atelier Colectivo Samico uniu-se ao grupo, entretanto ele e Brennand têm caminhos bem distintos. Brennand é um artista erudito que desde a infância teve contacto com as artes, seu pai, Ricardo Brennand, era dono da Fábrica de Cerâmica São João da Várzea e foi lá que começou a desenvolver seus dotes artísticos, que foram aprofundados em anos de estudo pela Europa. A sua volta para o Brasil foi literalmente uma volta às origens e isso marca também a sua obra. A crítica nunca chegou a um consenso sobre seu trabalho, para alguns é considerado primitivo, *naif*, tropicalista, *pop*, neobarroco, para outros Brennand é simplesmente Brennand, sem rótulos, que desenvolveu uma obra singular que se expressa na pintura, cerâmica e

escultura. Sua pintura, após uma primeira fase marcada pela influência francesa, é nacionalista, com um período floral, representando a zona da mata e a Amazônia, após a qual resolve dedicar-se a uma série de nus. Brennand nunca se proclamou armorial, recusou-se sempre a encaixar-se a uma corrente por acreditar que qualquer adesão a uma escola ou movimento limitaria a sua obra, e a sua posição singular e vanguardista impede mesmo a sua integração ao Movimento, contudo Suassuna identifica em sua obra pontos fundamentais da arte armorial como a confluência da raiz barroca com a popular a fauna e a flora por ele pintados de forma tosca com cores primárias, o traço grosseiro popular e brasileiro de seus murais onde destaca-se a cerâmica mural *A Batalha de Guararapes*, de 1961, com seus caju e flores emblemáticas, por esses motivos as obras de Brennand figuraram as duas primeiras exposições de arte armorial. Mesmo sem ‘ser’ armorial, Suassuna viu em Brennand uma concepção única de arte que apontava novos caminhos de modo emblemático e multiforme dentro de uma obra complexa, popular, erudita e moderna.

No contraponto está Gilvan Samico, um artista popular, gravador por excelência. Samico teve sua formação no Atelier Colectivo de Abelardo da Hora e foi aluno de Goeldi, desenhista, gravador e professor que participou da Semana de Arte Moderna de 1922 com desenhos e que a partir de 1924 dedicou-se à gravura em madeira. Alguns anos mais tarde, o escritor Raul Bopp pediu-lhe que ilustrasse seu poema *Cobra Norato* que falava do mundo amazônico. Aí a necessidade de cor tornou-se imperativa, Goeldi então resolve introduzir cor em suas gravuras o que, até então não era feito. Samico não esqueceu as lições do mestre e também particularizou as suas gravuras com um toque colorido sobre bichos, plantas, signos e símbolos. Para Samico a inspiração encontrada na gravura popular é tão importante quanto o carácter artesanal da sua técnica. O seu trabalho mantém sempre um diálogo íntimo e estreito com o folheto de onde suga os temas para as suas obras. As características formais do trabalho de Samico – o achatamento dos traços, a figuração estática, a utilização de cores puras, a temática do romanceiro, a xilogravura, serigrafia e pintura - tiveram uma influência fundamental para a definição da posição teórica da pintura armorial. Suassuna chega mesmo a considerar que a concepção artística de Gilvan Samico faz dele o artista armorial mais completo.

I. IX.III – A Música

A música foi a arte que mais rapidamente se desenvolveu no Movimento Armorial. As suas etapas correspondem também à aparição do Movimento e à sua

evolução. As pesquisas de Suassuna na área musical começam já em 1946 quando, ao ingressar no curso de Direito, conhece um grupo de artistas, dentre eles, Capiba, músico conhecido e autor de numerosas canções carnavalescas. A partir de 1950 Suassuna começa a escrever alguns artigos e reflexões sobre música que servirão de esboço para a teoria da música armorial. A música era mais um dos caminhos para a recuperação do espírito mágico do romanceiro, na tentativa de criar uma música brasileira a partir da música popular. Segundo Suassuna, a música sertaneja é a que melhores condições oferece para a criação dessa música armorial, uma vez que na sua raiz está a música indígena, a ibero-árabe ou ibero-mourisca e o canto gregoriano - esses dois últimos fazem parte do conjunto do romanceiro ibérico que foi introduzido pelos missionários durante a colonização. O sistema modal nordestino é herdeiro directo do canto gregoriano. O próprio romanceiro ibérico doou para o armorial não só os seus cantares e as suas músicas, mas o espírito medieval, apesar de, cronologicamente, boa parte dos romances pertencer já ao período barroco. Ariano, em comunhão com o pensamento do escritor e pesquisador modernista Mário de Andrade, adverte que o compositor armorial deve considerar o folclore do ponto de vista documental e de inspiração, mas não deve limitar-se a uma única influência sob o risco de fazer uma música ameríndia, portuguesa e nunca brasileira, assim como o povo brasileiro, a arte brasileira é miscigenada.

No rastro deste pensamento, em 1969, é formado o primeiro Quinteto armorial, constituído por duas flautas (José Tavares de Amorim e Rogério Pessoa), um violino (Cussy de Almeida), uma viola de arco (Jarbas Maciel), percussão (José Xavier) que lembra o zabumba – espécie de tambor popular. A fim de compensar a ausência da viola nordestina dos cantadores, um violão, com Henrique Annes, é acrescentado ao Quinteto. No ano seguinte, no âmbito do Conservatório de Música de Pernambuco, seu director, Cussy de Almeida, funda uma orquestra de cordas que integra os membros do Quinteto e dá-lhe o nome de Orquestra Armorial de Câmara, mais conhecida como Orquestra Armorial que, integrando membros do Quinteto, participaria da proclamação do Movimento. Na Orquestra Suassuna era o responsável pela encomenda e selecção das partituras e a orquestra, pela execução das músicas. Em 1971 é formado um segundo Quinteto Armorial, elaborado conforme desejava Suassuna, com instrumentos populares - já que para o autor não só o timbre e a melodia popular era importante, a instrumentação popular era imprescindível -. Forma-se assim o quinteto com uma viola nordestina (António José Madureira), violão (Edilson Eulálio), violino (António Carlos Nóbrega) e dois outros músicos do “primeiro quinteto” – Jarbas Maciel, na viola e José

Tavares de Amorim, na flauta. Será esse Quinteto, provisoriamente transformado em quarteto, por conta da saída de Jarbas Maciel, que irá participar da segunda exposição armorial, em 1971. Dois instrumentos populares entram no Quinteto, o marimbau⁸⁰ com Fernando Torres Barbosa, em 1972 e em 1973, o pífano (ver nota nº 30). O Quinteto então torna-se um grupo autónomo, entretanto mantém relações artísticas e amistosas com Suassuna, que além de seu fundador é mestre e conselheiro. No entanto é António José Madureira, prestigiado compositor e maestro, que se torna o responsável pelo grupo. Outros membros do grupo também são compositores com António Carlos Nóbrega e Egildo Vieira. O Quinteto deixou como registo alguns discos com composições de Guerra Peixe – considerado um dos maiores compositores brasileiros -, Capiba, bem como dos seus próprios membros. Posteriormente, o Quinteto foi contratado pela Universidade Federal da Paraíba e passou a residir em Campina Grande, no interior do estado, onde em contacto mais directo com cantadores e músicos populares aprofundaram as suas pesquisas que ficaram registadas em três discos: *Quinteto Armorial*, com a participação da Orquestra Romançal Brasileira; *Sete Flechas* e um disco exclusivamente de pesquisa, realizado por António José Madureira, *Instrumentos Populares do Nordeste*.

Em 1975 Ariano Suassuna assume o cargo de Secretário de Educação e Cultura do Recife, na gestão do presidente da câmara António Farias, o que lhe possibilita juntamente com António José Madureira, a criação da Orquestra Romançal⁸¹ Brasileira. A Orquestra Romançal Brasileira acrescenta à estrutura da Orquestra Armorial, instrumentos usados pelo povo em conjuntos camerísticos dos espectáculos populares: dois violinos, equivalentes a rabecas mais agudas; uma viola-de-arco, rabeca mais grave; três marimbaus, duas flautas, uma viola-sertaneja, três percussionistas, um

⁸⁰“Instrumento popular muito difundido como *berimbau*, de origem africana. Consiste num arco de madeira estendido entre as extremidades. Numa das extremidades ou no centro, prende-se uma casca redonda, de côco, com uma abertura circular que o músico apóia sobre o peito ou a barriga, e que serve de caixa de ressonância. O som é obtido por percussão da corda com os dedos ou uma varinha metálica”. ALVARENGA, O. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Globo, 1950, apud SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Op. Cit. p. 186.

⁸¹“Neologismo que como *armorial* remete para um feixe semântico convergente. *Romance* designa em primeiro lugar esse amálgama de dilaectos do baixo-latim, língua popular que foi origem das línguas românicas; é também o termo utilizado, por extensão, para as poesias orais cantadas em *romance*, em oposição à cultura letrada, escrita em latim. Pouco a pouco a palavra torna-se mais específica e passa a designar uma forma específica de poesia (...) o termo amplia seu campo e designa, mais tarde, toda a literatura narrativa em prosa, concorrendo com o termo *novela*. Enfim, *romance* remete para o imenso romanceiro popular brasileiro, a esses romances e folhetos, orais e escritos, cuja estrutura narrativa herdada da Europa adaptou-se tão perfeitamente aos temas e às vozes nordestinas. No plano musical, Suassuna rejeita a conotação romântica e lírica da *romança* (composição, em geral curta, para canto e piano, de cunho sentimental ou patético, típica do século XIX), para exaltar o romance definido como composição polifónica”. SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Op. Cit. p. 31 e 63.

clarinete, um trombone-de-vara, um trompete e dois cantores. A opção por inserir dois cantores permite introduzir o canto, em particular, dos romances tradicionais de origem ibérica, como o *Romance da Bela Infanta*. Em seu concerto inaugural a 18 de Dezembro de 1975 Suassuna afirma que a Orquestra Romançal Brasileira representa de facto o Movimento Armorial na área musical. A música Armorial criou um ambiente propício à música nordestina, bem como revelou através dessa via de criação, o que a cultura brasileira tem de extra-europeu.

LIX.IV – O Balé

Sem nunca perder de vista a perspectiva de um espectáculo total, no sentido de completo, que abarcasse todas as artes e formas de manifestações popular, Suassuna envereda pela criação de um balé nordestino, síntese da literatura, dança, música, encenação, e que se mantivesse no ponto de intersecção entre a tradição e o moderno. Em 1959 Suassuna já tinha feito uma incursão pela dança ao escrever uma história, intitulada *Os Medalhões*, para uma música de Guerra Peixe. O espectáculo, coreografado por Ana Regina, foi apresentado no Teatro Santa Isabel. Em 1976 Suassuna, ainda como Secretário de Educação e Cultura do Recife, funda com a professora de balé Flávia Barros, o Balé Armorial do Nordeste. O argumento do primeiro espectáculo *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados* (ver nota nº 15), escrito por Ariano, mostra uma tentativa imaginária de apresentar um balé clássico no Sertão, na praça de um vilarejo, por uma jovem viúva conhecida como *La Condessa*, em uma referência explícita ao romance ibérico homónimo. A representação é interrompida por um conjunto de bumba-meu-boi e a fusão gradual dos ritmos e técnicas é feita. A música do balé era feita pelo Quinteto armorial, entretanto seu próprio mentor, Ariano Suassuna, não gostou do resultado dessa primeira apresentação, que lhe pareceu uma super posição errada e falsa. Para Suassuna, o objectivo do Balé Armorial era o de colocar a técnica clássica a serviço da dança nacional e popular, alinhada aos espectáculos populares. O Balé Armorial do Nordeste separa-se e Suassuna cria o Grupo Circense de Dança Popular, liderado por André Madureira. O seu primeiro espectáculo *Brincadeiras de um circo em decadência* faz tanto sucesso que Ariano propõe a troca do nome do grupo para Balé Popular do Recife. O Balé percorre o país inteiro com grande sucesso de bilheteiras até ser contratado pelo Centro de Convenções de Pernambuco, a fim de fazer apresentações quinzenais aos pernambucanos e turistas. O Balé Popular do Recife ainda existe e a partir dele muitos outros grupos de dança com qualidade foram criados, mesmo que dedicados a turistas.

I. IX.V – A Poesia

Uma parte importante da produção artística armorial está na poesia e, embora a considere o centro de sua obra, Suassuna tem preferido guardar boa parte dos seus poemas para o romance que está a escrever desde 1981 com novas aventuras de Quaderna. A primeira publicação de Ariano Suassuna foi o poema *Noturno*, editado quando este tinha 18 anos de idade, daí em diante alguns poemas seus foram publicados em suplementos e revistas literários, dentre as quais destaca-se a revista *Estudantes* da Faculdade de Direito de Recife. Dez anos depois da publicação de *Noturno*, em 1955, o autor fez uma selecção dos poemas que tinha escrito até então, à qual deu o título de *O Pasto Incendiado*, porém o livro continua inédito. Encontra-se dactilografado, com epígrafe e sumário, montado numa encadernação artesanal. *O Pasto Incendiado* divide-se em duas partes, cada uma corresponde a cinco anos da produção poética de Suassuna: *A Taça* (1945-1950) e *O Pasto* (1950-1955). A obra reúne ainda alguns poemas de outros autores – como Nelson Saldanha, José Laurenio de Melo e Manuel de Lira Flores –, enviados a Ariano através de correspondências poéticas. Ainda em 1955, Suassuna publica *Ode*, em duas edições pelo O Gráfico Amador. A primeira edição contou com uma tiragem de apenas doze exemplares, e é composta por um único poema, *A Laurenio*; a segunda edição, segundo Carlos Newton Júnior, ficou em torno de 25 exemplares. Em 1969, Ariano participou da antologia *Presença Poética do Recife*, organizada por Edilberto Coutinho, com o poema *Canto Armorial ao Recife: Capital do Reino do Nordeste*. A última publicação conhecida da poesia de Suassuna em livro será encontrada na *Seleção em Prosa e Verso de Ariano Suassuna*, publicada em 1974, na Coleção Brasil Moço, dirigida por Paulo Rónai. O seu último lançamento poético fica a cargo do CD intitulado *A poesia viva de Ariano Suassuna* (1998). Suassuna nunca abandonou a poesia que produz de forma fervorosa e intensa, embora seja mais conhecido como dramaturgo e romancista. Pode-se dizer que a culpa do grande público não conhecer sua produção poética, em parte, é do próprio autor. Ele mesmo assume que é “*de propósito*”⁸². Suassuna afirma que nunca quis que a sua obra poética ficasse dispersa⁸³, por isso a guarda para compila-la no seu próximo romance, bem como julga

⁸²SUASSUNA, Ariano. *Aula* proferida no Theatro Municipal do Rio de Janeiro a 10 de Junho de 2007 em comemoração aos seus 80 anos. A mestrandia teve acesso através do vídeo da *Aula*, disponibilizado pelo Jornal O Globo Online na edição de 11 de Junho de 2007.

⁸³“*Eu não queria que a minha poesia aparecesse de forma fragmentada, porque ela faz parte de um conjunto maior*”. SUASSUNA, Ariano. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Op. Cit. p. 32.

que a sua poesia é “ *muito obscura, cheia de símbolos e imagens*”⁸⁴, o que a torna menos ‘editável’. “*Eu não gosto de poesia muito clara. Então, a minha poesia é carregada de imagens, metáforas, portanto meio difícil. Schelling dizia que a poesia é feita dos melhores momentos e dos melhores espinhos. E não é?*”⁸⁵. Suassuna distribui a outra parte da culpa de não ser conhecido como poeta aos editores. “*Os editores não se interessam muito por poesia não, principalmente quando eles sabem que a gente escreve outras coisas. Quando eles sabem que a gente escreve teatro, romance e conto, perguntam logo se não temos algo nesses gêneros, não é? Porque poesia vende pouco*”⁸⁶. Nos anos 60, os suplementos literários dos dois principais jornais de Recife, o *Diário de Pernambuco* e o *Jornal do Commercio*, publicavam poemas armoriais, bem como as revistas *Estudos Universitários*, editada pela Universidade Federal de Pernambuco e uma de bolso intitulada *Lírica*, agrupavam e editavam poemas de autores armoriais a exemplo de Marcus Accioly, Ângelo Monteiro e Janice Japiassu. Alguns dos poemas de Suassuna foram também publicados quer em ensaios críticos, em colecções ou mesmo avulsos, o que ainda não houve e espera-se é de uma Antologia que dê conta da sua obra poética como um todo.

No plano da estrutura, a produção poética suassuniana é metrificada, com rima e estrofação regulares. Em seus primeiros poemas percebe-se sempre o eco da sua genealogia literária que o acompanhará por toda a vida. São eles: Camões, Dante, Shelley e Keats, bem como os brasileiros Ascenso Ferreira e Jorge de Lima e acima, no panteão, os poetas do século de ouro espanhol, com destaque para Federico Garcia Lorca. Através de Lorca é que Suassuna tem contacto com o Romanceiro ibérico, fonte de inspiração para além da sua obra e projecto, para a sua vida. Tendo passado a infância no sertão Suassuna há muito que era um admirador do romanceiro popular nordestino, logo, o contacto com a poesia de Lorca e com o Romanceiro ibérico possibilita a Suassuna trilhar caminhos poéticos muito particulares. Seus primeiros poemas ligados a este romanceiro como *A Morte do Touro Mão de Pau*, *Beira-mar*, *Os Guabirabas*, *Encontro* e *A Barca do Céu*, segundo o pesquisador Carlos Newton Júnior⁸⁷, possuem uma rima toante que é influência do romanceiro ibérico, por outro lado, em vez da quadra ibérica, Ariano dá preferência à sextilha ou repente, a estrofe mais usada pelos cantadores do sertão nordestino. O mesmo estudioso defende que já é

⁸⁴SUASSUNA, Ariano. *Aula* proferida no Theatro Municipal do Rio de Janeiro a 10 de Junho de 2007. Op. Cit. 2007

⁸⁵SUASSUNA, Ariano. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Op. Cit. p. 32.

⁸⁶SUASSUNA, Ariano. Entrevista ao *Jornal Folha de São Paulo*. São Paulo, 26 de outubro de 1991.

⁸⁷NEWTON JÚNIOR, Carlos. Op. Cit. p. 132.

possível falar-se de uma poesia Armorial desde 1946 e que aquando da deflagração do Movimento em 1970, Suassuna já se encontrava em plena maturidade poética. Newton Júnior vai além e afirma que para si o “*amadurecimento de Ariano em direcção ao Armorial passa, necessariamente, pela poesia*”⁸⁸. Suassuna já tinha utilizado a palavra *armorial* antes mesmo da proclamação do Movimento, em três poemas: *Canto Armorial* de 1950; *Canto armorial ao Recife, capital do Reino do Nordeste*, 1961 e, por fim, no verso “*Bandeira, poeta Armorial!*” do *Poema de Arte Velha*, de 1963. Toda a obra de Ariano é profundamente ligada às raízes artísticas populares nordestinas. Na poesia essa ligação manifesta-se em dois níveis específicos: primeiro no uso das formas poéticas do romanceiro popular nordestino, aliada à reelaboração erudita dos temas e assuntos de lá colhidos, que fazem surgir uma poesia que traz à luz o universo sertanejo com a música dos cantadores, as histórias das guerras sertanejas, as vestimentas dos vaqueiros e sua fauna e flora; o segundo nível fica por conta do carácter emblemático do texto verificado nas suas alusões às bandeiras, estandartes e ornamentos recriados na poesia através de imagens épicas.

O Sol de Deus

*Mas eu enfrentarei o sol divino,
o Olhar sagrado em que a Pantera arde.
Saberei porque o laço do Destino
não houve quem cortasse ou desatasse.*

*Não serei orgulhoso nem covarde,
que o Sangue se rebela ao som do Sino.
Verei o Jaguapardo e a luz da Tarde,
Pedra do sonho, cetro do Divino.*

*Ela virá – Mulher – afluindo as asas,
com o mosto da Romã, o sono, a Casa,
e há de sagrar-me a vista o Gavião.*

*Mas sei também que, só assim, verei
a coroa da chama, e Deus, meu Rei,*

⁸⁸NEWTON JÚNIOR, Carlos. Idem. p. 134.

*assentado em seu trono do Sertão.*⁸⁹

I. IX.VI – A Prosa

A narrativa armorial é um campo privilegiado da criação suassuniana, pois será o espaço, por excelência, de realização do armorial na literatura. Tanto assim que este estudo dedicará parte do seu segundo capítulo para uma análise mais amíúde sobre o tema, entretanto vale-nos agora saber que desde que escreveu a sua última peça de teatro em 1962, *A Caseira e a Catarina*, Ariano Suassuna tem dedicado toda a sua energia literária para a prosa. O próprio autor já disse em mais de uma entrevista que a decisão de enveredar-se exclusivamente para o romance foi porque “*estava querendo escrever um romance que expressasse meu universo interior, no qual eu me realizasse. A literatura é a minha festa, é ali que eu toco e danço*”⁹⁰ e é ainda o autor que revela que “*se fosse forçado a fazer uma escolha, considerando o que já publiquei, ficaria com o meu lado romancista*”⁹¹. Seu primeiro romance foi escrito em 1956 como forma de exercício na prosa de ficção, quando a sua veia dramaturga estava latente. *A história de amor de Fernando e Isaura*. Dois anos depois começou a narração da *Pedra do Reino* que só finalizou em 1970 e que constitui a sua grande obra, eleita não só pela crítica, mas por seu público leitor. Publicada em 1971, meses antes da segunda exposição armorial, o livro ostenta como subtítulo *romance armorial brasileiro*. Realmente este é o romance armorial brasileiro. A intenção que o autor revelava em *querer escrever um romance que expressasse (seu) universo interior* foi realizada a contento. Lá encontramos o mundo armorial do folheto, com suas xilogravuras, poemas e imagens. Durante o Movimento Armorial a *Pedra do Reino* tornou-se a ‘bíblia’ para jovens escritores e artistas que ali encontraram matéria de inspiração para o desenvolvimento de suas obras. Outros escritores armorialistas que merecem destaque são Maximiano Campos com o seu *Sem lei nem rei* e Raimundo Carrero que o romance *História de Bernarda Soledade, a tigre do Sertão* alcançou, foi considerado, pela crítica, como signo da presença armorial.

O Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta foi o primeiro romance de uma trilogia. *O Rei Degolado ao Sol da Onça Caetana* é o título do segundo volume e o terceiro, iniciado em 1981, ainda está em fase de elaboração

⁸⁹SUASSUNA, Ariano. *Poemas*. Seleção, organização e notas de Carlos Newton Júnior. Recife: Universidade Federal de Pernambuco / Editora Universitária, 1999. p. 198.

⁹⁰SUASSUNA, Ariano. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Op. Cit. p. 41.

⁹¹SUASSUNA, Ariano. Idem. p. 31.

pelo escritor. Isto porque Suassuna pretende reunir neste romance as suas habilidades artísticas literárias (prosa e poesia)⁹², bem como os seus dotes plásticos, através da ilustração dos seus poemas. Ariano já anunciou também que neste livro integrará a sua lírica que vai ser incorporada à própria trama do romance. Espera-se a sua conclusão para 2007, com publicação prevista para 2008. *“Eu comecei em 1981 e ainda não me dei por satisfeito. O meu processo de escrever é lento. Eu escrevo à mão. Já dei por terminado umas cinco ou seis vezes, mas aí alguma coisa não me satisfaz, e eu recomeço. Ao mesmo tempo que é um trabalho pesado, é muito prazeroso. Porque do que eu gosto mais é do momento da invenção da arte”*⁹³. O romance e a trilogia serão esquadrinhados no próximo capítulo.

I.X – Há plágio no Movimento armorial?

Vimos que o Movimento Armorial manifestou-se em todos os campos das artes e que o seu modelo formal é originário do universo poético dos folhetos da literatura popular. Os armorialistas buscam na tradição popular a inspiração para suas obras, sendo assim, vulgar é a transtextualidade, a intertextualidade ou mesmo a transposição pura e simples do texto popular para o erudito. Essa passagem pode ser feita com ou sem a presença da marca do proto texto, o que pode gerar uma discussão relativa à noção de plágio. Essa controvérsia é antiga e dentro do universo do romanceiro é quase impossível distinguirmos a presença do plágio. A palavra plágio, derivada do grego *plágios*, significa oblíquo, indirecto. Se formos literais, à priori, o plágio encontra-se no motor do processo da construção armorial, uma vez que o que é feito, no limite, é uma referência indirecta, sendo o mais comum a referência directa ao texto popular de origem, entretanto na noção que temos de plágio, como uma cópia fraudulenta de uma obra de outrem que um autor apresenta como sua, o sentido de plágio também à priori, é descartado, uma vez que na estrutura do romanceiro, seja ele de onde for, a oralidade apaga a marca do plágio, pois, naturalmente, o texto ao perpetuar-se na tradição, em geral, perde a autoria, tornando-se parte desse corpus que é o romanceiro. Por constituir-se como um corpus aberto e em constante mutação, o romanceiro quase que é permissivo em relação ao plágio, pois a mola propulsora e silenciosa da sua existência é

⁹²Desejo esse já expresso na *Pedra do Reino* por Quaderna: “quando cheguei na palavra ‘romance’ tive um sobressalto, era o único género que me permitia unir num livro só, um ‘enredo’, ou ‘uridura fantástica do espírito’, ‘uma narração baseada no aventuroso e no quimérico’ e um ‘poema em verso de assunto heróico’. O Romance conciliava tudo! (...) assim, além de condensar no meu livro, toda a Literatura brasileira, faria do meu Castelo sertanejo a única Obra ao mesmo tempo em prosa e em verso, uma Obra completa, modelar e de primeira classe!” (PDR Op. Cit. p. 147).

⁹³SUASSUNA, Ariano. *Um auto de esperança*. Entrevista à Fernanda Montenegro no SEGUNDO CADERNO do Jornal *O Globo*. Rio de Janeiro. 03 de Junho de 2007. p. 1 e 2.

a transmissão oral, que lhe dá continuidade. O que está no romanceiro pertence ao povo que lhe produziu e ao seu imaginário colectivo. Ao inserir-se nesta tradição, o texto popular, indubitavelmente, está sujeito a alterações, uma vez que cada transmissor impinge sobre o romance o seu universo semântico. Essa é uma equação tautológica, se o transmissor modifica o romance, o romance passa a ser outro, logo, com outro autor. A história pertence assim não a quem a inventou, mas a quem a diz. A obra passa a ser individual no nível do dizer e colectiva na construção. É isso que dá ao romanceiro perenidade e renovação. No armorial esse debate é praticamente infértil. Primeiro porque trabalha com esse romanceiro, e logo está susceptível às suas regras; segundo, pois raras são as passagens em que, sendo conhecido o autor popular, este não seja citado. O artista armorial tem como premissa deixar visível a sua filiação à tradição, logo, de alguma forma acaba sempre por deixar transparecer no texto a autoria primaz da obra. Assim, podemos dizer que à noção de plágio, sobrepõe-se à da citação, explícita ou implícita que se torna parte integrante do processo de criação poética armorial e a sua produção também será, em um outro momento, incorporada a este romanceiro. Quem melhor equaciona a questão é Clemente, personagem da *Pedra do Reino* “*Essa ideia da autoria individual das obras é reaccionária e está ultrapassada! Hoje, está provado que Homero nunca existiu! Os dois poemas que são a ‘obra da raça grega’ foram compostos aos poucos, pelo Povo, e reunidos depois pelos eruditos!*”⁹⁴

I.XI – Retomando a biografia de Suassuna

Estamos agora em 1975, ano em que Ariano Suassuna ao assumir o cargo de Secretário de Educação e Cultura do Recife funda a Orquestra Romançal Brasileira, entretanto, neste ano, o que mais nos interessa, é o início da publicação de *O Rei Degolado ao Sol da Onça Caetana*, sob a forma de folhetim semanal, no jornal *Diário de Pernambuco*. Este livro, planejado para ser o primeiro livro da segunda parte da trilogia, acabou por ser mesmo o segundo livro da trilogia. Em 1976 cria o Balé Armorial e em 1977 *O Rei Degolado* é editado em livro.

O ano de 1981 é marcante na vida de Suassuna. A 9 de Agosto publica no *Diário de Pernambuco* uma carta de despedida da vida pública e literária: “*não me cobrem mais livros que não estou mais escrevendo e pelos quais já perdi qualquer interesse*”⁹⁵. Um aparente ‘fracasso’ do seu engajamento cultural como Secretário de Educação e Cultura, juntou-se às dúvidas e questionamentos do escritor e do homem Ariano

⁹⁴SUASSUNA, Ariano. *Pedra do Reino*. Op. Cit. p. 141.

⁹⁵SUASSUNA, Ariano. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Op. Cit. p. 12.

Suassuna e precipitou a sua retirada do palco cultural a fim de fazer um balanço pessoal. Além de não publicar livros, deixa de dar entrevistas, mas continua leccionando na Universidade Federal de Pernambuco. O seu silêncio ensurdecedor durou cerca de seis anos. Por conta disso, 1981 é também considerado como a data do fim do Movimento Armorial. Com a reclusão literária do seu mentor, o Movimento deixa de existir como Movimento Cultural para transformar-se numa referência histórica ou num posicionamento individual. Assim como não teve um Manifesto que o precedesse o Movimento Armorial também se desfez sem aviso prévio. O curto artigo de despedida de Suassuna do *Diário de Pernambuco* é considerado como o documento ‘oficial’ que delimita o fim do Movimento armorial enquanto fenómeno cultural.

Em 1987 Suassuna quebra o jejum literário e escreve a peça *As conchambranças de Quaderna* que seria encenada no ano seguinte no Teatro Waldemar de Oliveira, no Recife. Em 3 de Agosto de 1989 é eleito para a cadeira nº 32 da Academia Brasileira de Letras (ABL). Toma posse em 26 de Abril de 1990, ano em que também morre sua mãe. Em seu discurso de tomada de posse na ABL, Suassuna diz que alcançar essa honraria de tornar-se imortal era a realização de um duplo sonho, o sonho do escritor e o de seu personagem Quaderna. “*Como escritor sou ambiciosíssimo (...) de algum modo procurei a vida toda realizar essa ambição de ser um grande escritor*”⁹⁶. Quatro anos depois, aos 67 anos, aposenta-se como professor da Universidade Federal de Pernambuco, onde leccionou por 51 anos. Sua primeira peça *Uma Mulher Vestida de Sol* é transformada em um especial, exibido pela Rede Globo de Televisão. Em 1995, Suassuna é nomeado Secretário Estadual de Cultura, pelo seu amigo e governador de Pernambuco, Miguel Arraes. Neste ano também a TV Globo monta e exhibe o episódio a *Farsa da Boa Preguiça*. Em 1997 publica a *História de Amor de Romeu e Julieta* no suplemento *Mais!* do jornal *Folha de São Paulo*. A *Pedra do Reino* é adaptada ao teatro por seu sobrinho Romero de Andrade Lima. No ano seguinte lança o CD *A poesia viva de Ariano Suassuna*. 1999, Suassuna envereda pela televisão. Muitas já tinham sido as suas incursões, mas neste ano suas actividades diversificam; primeiro, *O Auto da Compadecida* é transformada em minissérie, com uma estrondosa recepção por parte da audiência e da crítica; em seguida estreia na Nordeste TV, afiliada da Globo, o quadro *O Canto de Ariano* que passaria a ser transmitido pelo canal a cabo GNT.

IXI.I – De 2000 a 2007

⁹⁶SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 46.

Por conta do seu êxito, a minissérie *O Auto da Compadecida*, é adaptada à sétima arte. Sua estreia obteve um excelente resultado de distribuição e público, o que proporciona uma maior visibilidade do autor e da sua obra. O Brasil, a grande massa de brasileiros, actores, críticos e pessoas ligadas à arte, principalmente às da região Sudeste do país, ‘descobrem’ Suassuna. Ainda em 2000, Ariano Suassuna, em comemoração aos 500 anos do descobrimento do Brasil, apresenta no GNT o programa *Folia Geral*, sobre as origens do Carnaval. Recebe o título de *Doutor Honoris Causa* da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. No dia 9 de Outubro – data que marca os 70 anos de morte do seu Pai – toma posse da cadeira nº 35 da Academia Paraibana de Letras.

Em 2001 despede-se do jornal *Folha de São Paulo* no qual tinha uma coluna que atendia pelo nome de *Almanaque Armorial* com o subtítulo: *Grande Logogrifo Brasileiro da Arte, do Real e da Beleza, contendo ideias, enigmas, lembranças, informações, comentários e a narração de casos acontecidos ou inventados, escritos em prosa e verso e reunidos, num Livro Negro do Cotidiano pelo Bacharel em Filosofia e Licenciado em Artes Ariano Suassuna*⁹⁷.

No ano seguinte, sob o enredo *Aclamação e Coroação do Imperador da Pedra do Reino*, autor e obra (*Pedra do Reino*) tornam-se samba-enredo (ver letra do samba-enredo em anexo. p. 158) da Escola de Samba Império Serrano que desfila pela famosa passarela do samba brasileira, a Marquês de Sapucaí, o mundo mítico de Ariano Suassuna, contando com a presença do próprio autor, que participou do desfile em um carro alegórico. Ainda em 2002, recebe da Universidade Estadual do Rio de Janeiro o título de *Doutor Honoris Causa*.

2005 foi marcado pelo aniversário de 50 anos de existência de *O Auto da Compadecida*, o que lhe rendeu a publicação de uma edição de luxo, publicada pela Editora Agir, com uma importante fortuna crítica: perfil biográfico de Ariano Suassuna traçado por Raimundo Carrero; uma breve explicação das vinculações da peça às tradições do teatro por Bráulio Tavares e as histórias das montagens da peça contadas por Carlos Newton Júnior. Do processo de preparação desta edição especial houve também as primeiras modificações textuais feitas por Suassuna em cinco décadas “nenhuma muito profunda, mas todas importantes (...) por exemplo, o nome do coronel da cidade mudou de forma aparentemente subtil: de António Moraes para António

⁹⁷Jornal *Folha de São Paulo*. Caderno *ILUSTRADA*. São Paulo. 26 de Março de 2001. p. E 8.

Moraes. *Uma letra apenas, que faz a diferença. Os nomes das classes dominantes são grafados com ‘e’. O ‘i’ é das classes dominadas*”⁹⁸.

Chegamos a 2007. Este ano pode ser considerado o ano solar do escritor Ariano Suassuna. Completou 80 anos a 16 de Junho e muitas foram as comemorações em sua homenagem. De norte a sul do Brasil todos quiseram prestar-lhe vênias. Para começar o ciclo, *A Pedra do Reino* foi transformada em microssérie e exibida pela TV Globo em parceria com o Governo da Paraíba. A montagem do especial, feito em cinco capítulos, estreou no dia 12 de Junho e teve como co-roteirista o escritor Bráulio Tavares. A sua elaboração foi acompanhada sob a batuta atenta de Suassuna que solicitou ao encenador Luís Fernando Carvalho, que não só o elenco fosse constituído, em sua maioria, por actores populares pernambucanos, como também que cenários, figurinos, profissionais técnicos, em geral, fossem provenientes da região de Taperoá, no sertão do Cariri paraibano, onde foi gravada a minissérie, para além da Fazenda Acauã, em Sousa e João Pessoa. Suassuna recuperou, assim, a experiência que teve em 1968 quando filmou *O Auto da Compadecida*. Tudo o que aparece na minissérie foi construído por uma equipa composta principalmente por gente do Sertão. Desde às roupas das personagens aos objectos de cena foram feitos em Taperoá. A equipa chegou a ter 42 artesãos de toda parte do nordeste. Todo este material foi depois transposto para a *Exposição da Pedra do Reino*, que aconteceu entre os dias 11 e 30 de Junho no Rio de Janeiro, seguindo para João Pessoa.

No Rio de Janeiro, a semana de estreia da *Pedra do Reino* começou no dia 10 de Junho com uma *Aula* do escritor no Theatro Municipal⁹⁹, que teve lotação esgotada e contou com uma audiência atenta, interessada e efusiva diante das palavras do mestre Ariano Suassuna. Ainda na ‘*cidade maravilhosa*’¹⁰⁰ foi também encenada uma peça de teatro que, pela primeira vez, conta a vida do autor, sob o título de *Ariano*.

Entretanto as comemorações não ficaram só pelo sudeste do país. Na Bahia, em 11 de Maio, o escritor paraibano recebeu o título de *Cidadão Baiano*. Em Pernambuco merece destaque a finalização e exibição no Festival Cine-PE do longa-metragem *O Senhor do Castelo*, de Marcus Vilar, que mistura depoimentos de Ariano sobre temas que vão de literatura a história, com narrativas dos factos que marcaram a sua vida. Muitos outros eventos decorreram por todo o Brasil no ano de 2007, esses são os

⁹⁸SUASSUNA, Ariano. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 5 de Dezembro de 2004. *Caderno B*. p. B1.

⁹⁹Veja CD anexo a esta dissertação.

¹⁰⁰Alcunha dada à cidade do Rio de Janeiro

exemplos mais significativos do agradecimento e reconhecimento de um povo para o arauto e preservador da sua cultura.

2007 não pára por aí e Ariano Suassuna no início do ano foi nomeado Secretário Estadual de Cultura pelo governador Eduardo Campos. Em sua tomada de posse divulgou as linhas que vão nortear a sua gestão, que terá por função divulgar a cultura brasileira, com base nas raízes do povo. Reiterando o objectivo de toda uma vida disse que “há alternativas para evitar a descaracterização e vulgarização da cultura brasileira”¹⁰¹ e que pretende levar às favelas e periferias o projecto “A Onça Malhada, a Favela e o Arraial”, através do qual pretende mostrar as manifestações de música, dança e teatro brasileiros. Vale chamar a atenção para o facto de que este já é o terceiro mandato de Ariano Suassuna como Secretário de Cultura (1975, 1995 e 2007). Em suas três gestões sempre desenvolveu uma política voltada para o fomento à arte brasileira e popular. “Tenho espírito público, gostaria de fazer pela cultura brasileira mais ainda do que faço, porque, sem julgar que todo mundo deva ser como eu, acho que tenho obrigações de indicar caminhos brasileiros no maior número possível de campos artísticos e literários que me seja possível”¹⁰².

Uma última nota vai para o Movimento Armorial. Se o Movimento enquanto fenómeno cultural acabou naquele 9 de Agosto de 1981, com o anúncio da retirada de Suassuna da vida pública e literária, o armorial e a armorialidade não. O *armorial* desde 1981 até os dias de hoje existiu de facto através das obras que continuaram a serem feitas, encenadas e publicadas quer por Suassuna ou por outros artistas. A armorialidade permanece como uma atitude íntima e um posicionamento individual, procurado por muitos jovens artistas brasileiros tanto nas artes plásticas, quanto na música e no teatro, que vêem na armorialidade uma veia de expressão genuinamente brasileira. Dos artistas da época do Movimento, António Carlos Nóbrega é um dos que prossegue seu trabalho fiel aos preceitos armoriais com êxito e que tem um público cativo que o acompanha. Na nova geração de artistas destaca-se o grupo carioca¹⁰³ de música armorial chamado *Gesta*, em explícita alusão às cantigas de gesta, uma das referências suassunianas. Segundo Ariano¹⁰⁴, há ainda muitos núcleos armoriais para além do Nordeste – seu espaço de excelência – como, por exemplo, em Minas Gerais e São Paulo.

I.XII – Conclusão inconclusiva

¹⁰¹SUASSUNA, Ariano. In: Jornal *O Globo Online* (www.oglobo.globo.com). Ariano Suassuna diz que quer evitar a vulgarização da cultura brasileira. 18 de Abril de 2007.

¹⁰²SUASSUNA, Ariano. Apud SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Op. Cit. p. 31.

¹⁰³Quem nasce no Rio de Janeiro.

¹⁰⁴Suassuna afirma isso em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*. Op. Cit. p. 43.

Começamos esse capítulo defendendo que em Ariano Suassuna vida e obra são inseparáveis. O próprio autor sinalizou-nos isso quando afirmou que “*para mim, o fundamental é escrever (...) literatura e vida são uma coisa só*”¹⁰⁵. Acreditamos que provamos o quanto esta assertiva é verdadeira. O Movimento Armorial, para além de um movimento cultural, é o próprio projecto de vida de Suassuna. Criador e criatura em um único corpo ramificado através da sua produção e das sementes que espalhou Brasil afora. A exegese que Ariano tenta construir está bem escrita e fica para nós a certeza de que tanto o romanceiro ibérico quanto o nordestino fazem parte da herança cultural universal, artistas populares e armoriais, ao dividirem essa matéria, também tornam-se parte deste património cultural.

A referência ao texto popular sempre constante no texto armorial é utilizada pelos armorialistas como forma de legitimar as suas palavras através do peso da tradição colectiva que existe no folheto. A filiação ao popular constantemente reafirmada na produção armorial ao tentar unir duas culturas distintas em uma mesma obra artística, evidencia a lacuna entre o popular e o erudito. Essa distância (entre o popular e o erudito) está no centro do processo de criação e na consciencialização, por parte do artista erudito, de que a sua obra, por mais que tenha referências populares, jamais será uma obra popular, facto que Suassuna não apaga, mas, ao contrário, valoriza e assume: “*eu não faço arte popular porque eu não sou um homem do povo. Seria uma falsificação. Eu me interesso pelas formas de manifestação da cultura popular. A arte popular é a arte do que eu chamo a arte do quarto Estado, usando uma terminologia ligada à Revolução Francesa. Nessa época a sociedade estava dividida em três Estados: nobreza, clero e povo, mas essa definição era feita por Danton, Robespierre, e eles não eram populares (...) de facto havia quatro classes sociais: nobreza, o clero e o que eles chamavam de povo, era subdividido em duas classes: a burguesia e o proletariado, que era integrado pelo operariado urbano e pelo campesino pobre. Isso é o que eu chamo de quarto Estado. No Brasil o quarto Estado é essa imensa maioria de despossuídos que constitui a nossa população. A arte popular é a arte feita pelo povo do quarto Estado. A minha peça [O Auto da Compadecida] é uma peça de um escritor que não pertence ao quarto Estado, mas que se baseia na arte produzida por ele, procurando os mitos que já tenham sofrido uma espécie de sanção colectiva do povo brasileiro*”¹⁰⁶.

¹⁰⁵SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 24 e 51.

¹⁰⁶SUASSUNA, Ariano. Em entrevista à autora. Op. Cit. 13 de Novembro de 2001.

A originalidade deste projecto está em, ao trabalhar com um corpus aberto que é o romanceiro, beneficiar-se de uma estética de criação em constante movimento, uma vez que as obras ao ‘alimentarem-se’ umas das outras estabelecem um ciclo infinito de retomadas, empréstimos e transformações.

Por fim, Ariano Vilar Suassuna é paraibano, teatrólogo, romancista, professor, mas acima de tudo imortal, não por ter sido eleito, em 1989, para a Academia Brasileira de Letras, mas por ter construído uma obra com força e vida suficientes para se eternizar. Contudo, talvez quem melhor o tenha definido seja o poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade, que ao ler *A Pedra do Reino*, afirmou “(...) *é preciso merecer a graça da escrita, não é qualquer vida que gera obra desse calibre*”¹⁰⁷. Mas com certeza a sua melhor definição é feita por ele mesmo, Ariano Suassuna, “*eu acho que existem na alma humana dois hemisférios, o hemisfério Rei e o hemisfério palhaço. No hemisfério Rei eu coloco tudo o que há de mais elevado e nobre. Se a pessoa exacerbar o hemisfério Rei, ela cai numa excessiva crueldade, torna-se autoritária. É o hemisfério palhaço que equilibra o hemisfério Rei, e isso se dá através do riso (...) entre o hemisfério Rei e o hemisfério palhaço eu tenho dentro de mim um cangaceiro manso, um palhaço frustrado, um frade sem burel, um mentiroso, um professor, um cantador sem repente e um profeta*”¹⁰⁸.

¹⁰⁷ ANDRADE, Carlos Drummond de. In: *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Op. Cit. Orelha do livro.

¹⁰⁸ SUASSUNA, Ariano. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Op. Cit. p. 29 e 32.



ABERTURA "SOB"

Falso Profeta, insone, Extraviado,
vivo, Cego, a sondar o Indecifrável:
e, jaguar da Sibila - inevitável,
meu Sangue traça a rota deste Tudo.



Eu, forçado a ascender, eu, Mutilado,
busco a Estrela que chama, inapelável.
É a Pulsação do Ser, Fera indomável,
onde ao sol do meu Pasto - incendiado.

PELE DE OVELHA

Por sobre a Dor, a Força do Espinheiro
que acende o estranho Sol, sangue
do ser,
transforma o sangue em Candelabro
e Uíro.



Por isso, não vou nunca envelhecer:
com meu Cantar, supero o Desespero,
sou contra a Morte e nunca hei
de morrer.

Illuminura e poema de Ariano Suassuna. Imagem retirada do Cadernos de Literatura Brasileira, p. 90

Folheto II – O Castelo Sertanejo

O Rei Degolado e o universo configuracional suassuniano

“Mas agora ali em cima da pedra, havia também uma identificação estranha entre o Sertão e a alma do meu sangue – o palco onde tudo aquilo se desenrolava, onde sucedia toda a ‘Demanda Novelosa’ que meus olhos tinham ‘visto’ e da qual o retrato fiel é esta Obra, este Marco, este Castelo Sertanejo, cujas muralhas, caatingas, serras, alcovas, pátios, salas-de-trono, aras, estradas e descaminhos Vossas Excelências estão agora aos poucos desvendando”¹⁰⁹

No início do capítulo anterior, alinhados com o pensamento do escritor e pesquisador Carlos Newton Júnior, dissemos que três temas fundamentais marcam a vida e a obra de Suassuna: a morte do Pai, o exílio e o reino. Os dois primeiros temas foram abordados no referido capítulo, contudo resta-nos, ainda, falar um pouco mais sobre a morte do Pai e o reino, que é por onde começaremos esta parte do estudo. A infância rural e a mudança para a capital do estado, não só edificaram no adulto Suassuna o sentimento de exílio do espaço e do tempo, como foram o arcabouço para a construção do seu reino repleto de vaqueiros, cangaceiros, animais, guerras, lutas e histórias, que fazem parte do imaginário popular dos romances que ouvia ainda criança no sertão e que vão colaborar para erigir o universo configuracional suassuniano através da sua literatura romanesca, marcada por uma reconstrução paciente do mundo da infância.

A fim de expressar esse seu mundo interior, Suassuna desenvolve um projecto de grande fôlego, a trilogia intitulada *A Maravilhosa desventura de Quaderna, o Decifrador e a demanda novelesca do reino do Sertão*, cujos livros, em ordem, são: *O Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do sangue-do-vai-e-volta*; *História d’O Rei degolado nas caatingas do Sertão ao sol da onça Caetana* e, por fim, *O Romance de Sinésio, o Alumioso, Príncipe da Bandeira do Divino do Sertão*. Apenas os dois primeiros livros foram escritos, entretanto o segundo, *O Rei degolado*, é dado pelo autor como inacabado. Desde 1981, Suassuna tem trabalhado na produção de um livro que se supõe que seja o que concluiria a trilogia anunciada em 1958. Digo, “que se supõe”, porque a elaboração desta obra é feita sob uma aura de mistério por parte do autor que

¹⁰⁹SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 63.

muito não fala a respeito dela. Não há nem a certeza de que terá o nome antes previsto, *Romance de Sinésio, o Alumioso*. Sabe-se¹¹⁰ que será um romance longo, dividido em volumes que poderão ser lidos separadamente e que tanto *a Pedra do Reino* quanto *O Rei Degolado* estarão na nova estrutura e haverá um dos volumes dedicado exclusivamente ao Quaderna criança, intitulado *As Infâncias de Quaderna*. A nossa única certeza é que Suassuna pretende “*escrever o romance que será o livro da minha vida (...) estou tentando fundir meu teatro, meu romance e minha poesia*”¹¹¹. Aguarda-se a sua publicação para 2008.

II.I – Esquadrinhando a trilogia

A estrutura dos livros que compõem a trilogia é sempre a mesma: uma divisão em livros que se subdividem em folhetos, “*numa homenagem ao Romanceiro Popular do Nordeste*”¹¹². Sendo assim, o primeiro tomo, mais conhecido como *A Pedra do Reino*, iniciado em 1958 e publicado em 1971, é composto por cinco livros e 85 folhetos, assim distribuídos: Livro I – *A Pedra do Reino* (folhetos I a XXII); Livro II – *Os emparedados* (folhetos XXIII a XXXVI); Livro III – *Os três irmãos sertanejos* (folhetos XXXVII a LXIII); Livro IV – *Os doidos* (folhetos LXIV a LXXV); Livro V – *A demanda do Sangral* (folhetos LXXVI a LXXXV). A segunda parte da trilogia, a que é o cerne deste trabalho, *História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão*, começou a ser publicado em Novembro de 1975, estendendo-se até Maio de 1976, sob a forma de folhetim semanal no suplemento literário dominical *Ainda!* do jornal *Diário de Pernambuco*. Reunido e editado em 1977, é composto apenas pelo Livro I – *Ao sol da onça Caetana* (folhetos I a XXIII). A publicação em folhetim foi pensada por Suassuna como mais uma forma de ligar-se à tradição do romance popular do século XIX. “*Em Português, folhetim é uma forma diminutiva de folheto, de modo que eu posso, assim, lembrar o parentesco existente entre os folhetins novelescos, os contos boccaccianos, picarescos ou de cavalaria, e os folhetos da Literatura de Cordel*”¹¹³. Um dos primeiros autores publicados deste modo, também pelo *Diário de Pernambuco* a partir de 1830, foi Alexandre Dumas, seguido pelo escritor brasileiro Manuel Antônio de Almeida e seu romance *Memórias de um sargento de Milícias*, publicado no periódico carioca *Correio Mercantil* no ano de 1852, anonimamente, e, por volta de 1876, já com o devido crédito ao autor, pelo *Diário de Pernambuco*, o mais antigo jornal da América

¹¹⁰Em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira* Suassuna revela a estrutura da obra em elaboração. Op. Cit. p. 44.

¹¹¹SUASSUNA, Ariano. *Um auto de esperança*. Op. Cit. p. 2.

¹¹²SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 128.

¹¹³SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 128.

Latina. Na *Nota do Autor* publicada no *Rei Degolado*, Suassuna revela, que só em 1976 soube da edição do *Sargento de Milícias* há exactos 100 anos, o que para si foi uma surpresa já que no início da *Pedra do Reino* o autor faz uma alusão explícita ao romance em questão¹¹⁴, além de ser “*um facto profundamente honroso que a publicação de minha História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão se transformasse, no século XX, numa repetição, noutras medidas, daquilo que, no mesmo jornal, acontecera com outro escritor brasileiro, no século anterior*”¹¹⁵. Outra questão que colaborou para a opção de Suassuna em publicar o romance em folhetim semanal foi a oportunidade em atingir um outro tipo de público. A edição fragmentada, bem como o baixo custo do jornal, que permite que mais pessoas comprem e compartilhem do periódico, são elementos facilitadores para alcançar uma camada da população que tem por hábito a distância da literatura.

O certo é que a aparente divisão que constitui a trilogia e a sua multiplicidade de acções e personagens têm um fio condutor único mantido e esticado pela personagem protagonista da obra, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, mais conhecido como Quaderna. Será através dele que a narração fruirá. Em um misto de protagonista, guia, escritor, narrador, apresentador, palhaço e guerreiro, Quaderna dá o tom e unifica as partes, o que torna a trilogia um único romance, fundamentalmente épico, como assim desejava ele próprio. Já que toda a narração que Quaderna faz durante *A Pedra do Reino* tem como intuito escrever uma Epopeia brasileira, “*como concebe um sertanejo – uma Epopéia que não se limitasse a examinar somente os Heróis saídos das famílias poderosas, mas que se estendesse o conceito do Herói e das famílias trágicas e épicas às famílias ilustres pertencentes à aristocracia do Povo; e também uma Epopéia e Novela de Cavalaria que, examinando a sociedade em todos os níveis, partisse das casas-fortes da ‘Aristocracia do couro’ do Sertão, para chegar até as mulheres, os almocreves e os tangerinos de gado das empoeiradas estradas sertanejas*”¹¹⁶, para tornar-se, assim, o Génio da Raça Brasileira. Essa passagem é de extrema importância,

¹¹⁴No início da *Pedra do Reino* seu protagonista, Quaderna, divaga sobre como começar o seu Memorial “*de modo a comover o mais possível com a narração dos meus infortúnios os corações generosos e compassivos que agora me ouvem*” e chega a conclusão: “*-Este, como as Memórias de um Sargento de Milícias, é um ‘romance’ escrito por ‘um brasileiro’. Posso começá-lo, portanto, dizendo que era e é ‘no tempo do rei’.* Na verdade, o tempo que decorre entre 1935 e este nosso ano de 1938 (...) sendo eu, apesar de preso, o Rei de quem aí se fala” (*Pedra do Reino*. Op. Cit. p. 4). A citação é uma explícita alusão não só ao romance *Memórias de Sargento de Milícias*, como também ao seu mote inicial “*Era no tempo do rei*” – começa o romance, que, com a expressão, indica um projecto de revelação dos costumes de uma época já passada, a época do único rei que teve o Brasil, D. João VI. A narrativa tem seus principais eventos situados no período em que a Corte portuguesa lá esteve, entre 1808 e 1821.

¹¹⁵SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 128.

¹¹⁶SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 129.

pois constitui a síntese do projecto da trilogia e indica sobre qual universo se debruça: o universo sertanejo, que é o universo suassuniano. Desta forma, a primeira parte, *A Pedra do Reino*, representa uma rapsódia brasileira que introduz temas, personagens, acontecimentos, citações, referências, enfim, o repertório íntimo de Suassuna/Quaderna que está presente na obra e pelo qual o leitor recebe a permissão de passear. A segunda parte, *O Rei Degolado*, é onde a dimensão guerreira e trágica será acentuada, através da narração da Guerra do Sertão Paraibano e seus principais episódios (1912, 1926 e 1930), em uma tentativa de constituir uma *Ilíada* sertaneja; a terceira parte, ainda não publicada, *Sinésio, o Alumioso*, deveria ser uma *Odisseia* nordestina, “*mais mítica, de amor e marinha*”¹¹⁷. Entretanto o autor é quem recorda que “*de facto tudo isso é um romance só, uma só novela, fundamentalmente épica*”¹¹⁸.

A referência à matéria popular, especificamente, ao folheto na construção dos romances suassunianos, consiste, muitas vezes, em uma espécie de citação implícita que se caracteriza por uma enunciação periférica em relação à narrativa. Deste modo, os títulos dos capítulos, chamados de folhetos, podem ser vistos como citações implícitas, pois, em alguns momentos, remetem para títulos de folhetos da literatura de cordel. É uma outra forma da matéria popular fazer-se presente. O texto tal e qual não faz parte da obra, mas Suassuna, ao usar desse recurso, indica a referência popular, é um dentro-fora, por isso implícito. Assim, Ariano estabelece com o leitor um acordo tácito para a leitura. A obra em si não está ali, mas o seu enunciado está. A pesquisadora Idelette Muzart Fonseca dos Santos¹¹⁹ dá como exemplo o capítulo-folheto da *Pedra do Reino* de número XLVI, intitulado *O Reino da Pedra Fina* que retoma exactamente o título de um folheto de Leandro Gomes de Barros, bem como o capítulo-folheto LXVI, *A Filha Noiva do Pai, ou Amor, Culpa e Perdão* que corresponde ao folheto de Joaquim Batista de Sena. Esse capítulo-folheto em especial, traz ainda outra citação implícita, a referência ao romance novelesco ibérico *A Delgadinha* que inspirou a famosa história de incesto *Adozinda*, de Almeida Garret, mais conhecido no Brasil como o *Romance de Dona Silvana*. No final deste capítulo da *Pedra do Reino*, Quaderna recita o romance¹²⁰. Assim também a citação implícita deixa a sua marca em forma de pastiche. Deste modo, temos ainda o capítulo-folheto XI, *A Aventura de Rosa e de La Condessa*, que faz outra referência ao romance ibérico *La Condessa*. Suassuna mistura, então, as verdadeiras

¹¹⁷SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 129.

¹¹⁸Idem.

¹¹⁹SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Op. Cit. p. 159-160.

¹²⁰SUASSUNA, Ariano. PDR. Op. Cit. p. 388-389.

citações dos folhetos, citações explícitas, a essa gama de citações implícitas quer nos títulos dos folhetos, quer na ambiguidade do termo folheto para dar nome aos capítulos da trilogia. O capítulo-folheto conserva, assim, um sentido primeiro e único: pode ser lido independentemente do todo, mas nele está inserido. Essas citações, de forma, geral, passam despercebidas, somente o leitor informado é que consegue desvelá-las.

Outro ponto que vale ter atenção é a parte ilustrativa. Tanto na *Pedra do Reino* quanto no *Rei Degolado*, a distância entre a imagem e o texto é anulada. O leitor recebe os romances como um todo, assim como acontece com o folheto. Nos romances suassunianos o material iconográfico retém a atenção do leitor, não só pela sua dimensão, como pelo peso semântico que contém ao estabelecer um discurso intermediário ao texto principal, sem ser redundante. A importância que Suassuna dá à xilogravura é revelada também no número elevado de gravuras que tem os seus livros. Assim, a *Pedra do Reino*, em 625 páginas, há, no total, 25 gravuras, entre as quais, quatro ocupam meia página e 21 a página inteira; há ainda uma fotografia da Pedra do Reino. Em *O Rei Degolado*, 135 páginas, tem-se nove gravuras: sete de página inteira e duas de meia página. A ilustração suassuniana tem por base a popular e encaixa-se ao texto como um jogo de referências e reflexos. A gravura “*tem por função acordar a memória*” (ver nota nº 51).

É preciso que se diga que, para Suassuna, esta trilogia é, para além do projecto artístico-literário, uma catarse através da qual tentou expurgar e superar o trauma que foi para si o assassinato do seu Pai. O autor revela¹²¹ que desde 1950 tentava escrever uma biografia do seu Pai que se chamaria *Vida do Presidente Suassuna, cavaleiro sertanejo*, o que entretanto não se realizou por conta da carga de sofrimento que tinha ao escrever. Por volta de 1954 embrenhou um novo projecto, fazer um poema chamado *Cantar do potro castanho*, que também não se concretizou, dando-se por vencido resolveu “*não bulir com isso mais não*”¹²². Em 1958 começou a tomar notas para fazer um longo romance que seria *A Pedra do Reino*. Ao dar uma das versões, ainda em elaboração, para a apreciação da sua irmã, Germana, esta percebeu que a passagem sobre a morte do Padrinho de Quaderna era a morte de João Dantas, primo da mãe de Ariano que matou João Pessoa, Governador da Paraíba, o que acabou por desencadear no assassinato do seu Pai, encomendado pela família de João Pessoa que via, erroneamente, João Suassuna como o mandante do crime. Suassuna afirma que foi nesse

¹²¹Em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*. Op. Cit. p. 24-51.

¹²²SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 27.

momento que percebeu que seu inconsciente tinha trabalhado no livro que há tempos tentava escrever e resolveu, então, acentuar os detalhes para aproximar as duas mortes (a de João Dantas e a do Padrinho de Quaderna) em uma “*tentativa de recuperação. Por isso eu acho o nome ‘Pedra’¹²³ muito importante. É como se eu encaixasse uma pedra angular para erguer um monumento ao meu Pai*”¹²⁴. A data de conclusão da *Pedra do Reino* também é simbólica, 9 de Outubro, data da morte do Pai de Suassuna. “*Eu fiz questão de terminar no dia 9 de Outubro de 1970, quando estavam se completando 40 anos do assassinato dele. Foi uma forma de homenagem*”¹²⁵. Essas assertivas corroboram e encerram o pensamento do pesquisador Carlos Newton Júnior, com o qual estamos em sintonia - e que temos reiterado neste estudo -, sobre a *morte do Pai* como um dos três temas (*a morte do Pai, o exílio e o reino*) recorrentes na obra de Suassuna. A morte do Pai é motivo para a construção da obra e a obra constituirá o *Reino* suassuniano, que será edificado no Sertão. Ainda neste capítulo destrincharemos esse *Império*.

II.I.I – Um breve passeio pela *Pedra do Reino*

O *Romance d’A Pedra do Reino* foi considerado a bíblia do Movimento Armorial, não só por ostentar o subtítulo *romance armorial brasileiro*, como por ser uma súpula de seus predicados quanto à apropriação da matéria popular para sua constituição. A *Pedra do Reino* narra uma história real que aconteceu no coração do sertão nordestino brasileiro no século XIX. Em 1838, o beato João Antônio dos Santos, juntamente com seu cunhado, João Ferreira, inspirado em um folheto de cordel que falava sobre a volta de Dom Sebastião, o mitológico rei português, iniciou o culto ao Sebastianismo, fundando uma seita religiosa aos pés da Pedra Bonita – hoje, Pedra do Reino – e prometeu que Dom Sebastião renasceria no Sertão para mudar a sorte do

¹²³ “*Minha história só será entendida integralmente por uma pessoa para quem a palavra ‘pedra’ representasse tudo o que significa para mim. Uma pessoa que ao ouvir dizer ‘pedra’ entrasse imediatamente num Reino, pobre, mas reluzente, e onde havia pelo menos quatro tipos de pedra: enormes pedrouços brancos e meio transparentes, de cristal ou mármore, ajuntados e disseminados nos ‘tabuleiros’ por entre pés de xiquexique, a modo de reluzentes ossuários; as pedras meio arenosas das encostas e dos riachos, incrustadas de malacachetas, e que, em menino, eu julgava serem pepitas de ouro e de prata; os seixos amarelos, roxos e vermelhos dos riachos menores; e finalmente os grandes Lajedos, que ora me pareciam enormes lagartos petrificados pelo Sol, ora, por influência dos ‘casos’ e ‘histórias’ que os Vaqueiros e Cantadores me contavam, as entradas fortificadas de estranhos Castelos, ou ‘moradas’ subterrâneas: eu acreditava que, se dissesse certas palavras desconhecidas, a mim sopradas por lagartos desenhados ou entalhados nas pedras pela estranha Raça Cariri, o Lajedo se abria, não para me revelar simplesmente a entrada do Castelo, mas para me abrir seu próprio interior sagrado, onde, vencida a dura crosta cinzenta de granito, eu encontraria, aprisionados por grades de diamante, Arcanjos de quartzo e de cristal-de-rocha, que me revelariam o sentido do Mundo.*” SUASSUNA, Ariano. ORD.Op. Cit. p. 80.

¹²⁴ SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 29.

¹²⁵ SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 24.

povo: livrá-lo-ia das mazelas do Sertão, redistribuiria terra e riqueza, libertaria os negros da escravidão e restauraria a soberania do Império Português, fazendo da Pedra Bonita um reino encantado. Em uma terra miserável onde os indivíduos têm poucas esperanças, rapidamente, o beato conseguiu arrebanhar milhares de fanáticos religiosos que o seguiam noite e dia, prostrados diante da Pedra Bonita, a céu aberto e sujeitos a todas as intempéries do tempo. O final não poderia ser mais trágico. Tudo acabou com um grande derramamento de sangue. Crianças, mulheres e velhos foram imolados como oferenda ao rei Dom Sebastião. Quando a notícia das mortes chegou às fazendas da região, houve intervenção de milícias armadas e o movimento sebastianista foi extinto em 1838.

Esses acontecimentos são o pano de fundo da *Pedra do Reino*. O romance é uma bem elaborada colcha de retalhos na qual fundem-se textos completos e dezenas de versos soltos de folhetos do romanceiro nordestino e ibérico, que circulam em diálogos na boca dos personagens populares, ou mesmo em citações ora explícitas, ora implícitas, como já pontuamos. Sobre os romances, vale dizer que, em sua maioria, são recriações feitas pelo autor que recuperou para sentidos de agora essas narrativas, adaptando-as à cultura nordestina brasileira. Suassuna inspirou-se no movimento sebastianista da Pedra Bonita para construir a sua Epopeia do Sertão, expressa também no desejo da personagem principal da trama, Dom Dinis Ferreira-Quaderna que em *A Pedra do Reino* inicia a sua trajetória em busca do assassino do Padrinho e de tornar-se o Génio da Raça Brasileira, o que o faz percorrer caminhos tortuosos calcados no sonho, na loucura, nas alucinações genealógicas, que levam o leitor a um passeio pelo repertório suassuniano inundado pelo mundo sertanejo, repleto de heróis, vaqueiros, cangaceiros, cantadores, desafios de viola, histórias, lendas, filosofia, seres encantados, enfim, o mundo mítico e real do sertão nordestino. Para empreender tal jornada, Suassuna alimenta-se do romanceiro nordestino, advindo, principalmente, do romanceiro ibérico.

É óbvio que este livro é uma obra de ficção, no entanto ao narrar factos reais ocorridos no sertão nordestino, Suassuna funda na sua obra uma estreita relação com a História, o que permite uma análise do livro na perspectiva de romance Histórico. Três acontecimentos históricos marcam *A Pedra do Reino*: o desaparecimento do rei Dom Sebastião durante a Batalha de Alcácer-Quibir em 1578, narrado no folheto XXXV; a

primeira revolta popular brasileira, o Quilombo de Palmares¹²⁶, descrito no folheto XXXII e, por fim, o povoamento do Sertão por concessões (sesmarias) feitas pela Coroa Portuguesa. O povoamento do interior do Nordeste realizou-se em movimentos de conquista que geraram pequenas cidades, mercados, com bases suficientemente estáveis para poderem suportar as dificuldades económicas. Entretanto o clima extremamente árido propiciou na população uma tendência para o nomadismo, o que contribuiu para a criação do tipo do *sertanejo*, que será uma das forças motriz da obra suassuniana. Um dos factos históricos, o desaparecimento do rei Dom Sebastião, faz eclodir em Portugal e nos países que foram suas colónias, o movimento sebastianista - que acredita no retorno do rei -. No Brasil, esse movimento chega em torno do século XIX e estabelece-se também no limiar dos movimentos messiânicos, o que propicia o levante de alguns acontecimentos, como o que compõe o pano de fundo da *Pedra do Reino*; a Guerra de Canudos¹²⁷ e o Movimento da Serra do Rodeador¹²⁸, ambos encabeçados por uma

¹²⁶ Território livre onde se abrigavam os escravos fugitivos, no século XVII. Localizado na Serra da Barriga (Estado das Alagoas), dentro da densa floresta de Palmeiras (daí o nome Palmares). A prosperidade do Quilombo de Palmares alcançou seu apogeu em 1670. Ocupava grande parte do actual Estado de Alagoas e Pernambuco. Eram aproximadamente 50 mil pessoas distribuídas num território de 260 Km de extensão por 132 Km de largura. Resistiu a várias investidas militares durante anos sob o comando de Zumbi, o Rei Negro da República Popular de Palmares. Souto Mayor, governador de Pernambuco, decide organizar um exército exclusivamente para derrotar Zumbi e acabar de vez com Palmares. Para tanto, sela um acordo em 1691 com o sanguinário bandeirante Domingos Jorge Velho, célebre exterminador de índios. Pelo trato, em caso de vitória, Jorge Velho ficaria com um quinto do valor dos negros capturados, além de ganhar terras para serem repartidas entre seus homens. No ano seguinte, o bandeirante ataca o mocambo Cêrca do Macaco, sede de resistência de Zumbi, e sua tropa é arrasada. Pede reforços e recebe apoio de tropas pernambucanas chefiadas pelo capitão Bernardo Vieira de Melo. Até 1694, o mocambo (choupanas rústicas cobertas de folha de palmeira) é mantido sob sítio, mas as investidas do exército são duramente repelidas. Somente em 6 de fevereiro desse mesmo ano, com reforços redobrados, é que o exército consegue invadir o mocambo e derrotar os quilombolas. Encurralados entre os inimigos e um abismo, muitos pulam para a morte, outros fogem. Os que ficam são dizimados. Entre os que conseguem, escapar está Zumbi. As tropas não desistem e perseguem os sobreviventes um a um, matando-os ou aprisionando-os. Zumbi só seria localizado um ano depois. Barbaramente morto e esquartejado, teve sua cabeça exposta no centro da cidade de Olinda, como prova final da destruição de Palmares. Fonte Consultada: REIS, João José; GOMES, Flávio dos Santos (Org.). *Liberdade por um fio: história dos quilombos no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

¹²⁷ Conhecido episódio da história do Brasil, teve uma dimensão político-religiosa considerável. Situa-se no momento da instauração do regime Republicano. O novo Regime e as dificuldades da Igreja surtem um efeito especial no beato António Vicente Mendes Maciel, mais conhecido como António Conselheiro, pregador fanático, que percorria os sertões do Ceará, Pernambuco, Sergipe e Bahia, e era conhecido como milagreiro. Quando chega na Bahia em 1874 já levava consigo seus primeiros seguidores. De 1877 a 1887 adere à campanha de reformas e renovação espiritual da Igreja e, em conjunto com os seus beatos, passa a construir e restaurar capelas, igrejas e cemitérios. Sempre seguido pelos seus fiéis que obedeciam-lhe cegamente, o que desperta a desconfiança da Igreja que ordena a proibição de suas prédicas. Em 1887, a Igreja acusa Conselheiro de pregar doutrinas subversivas. Em 1893, o beato e seus fiéis deixam a vida nómade para fixarem-se nos sertões da Bahia e fundam a primeira “cidade santa”, o arraial do Bom Jesus, hoje Crisópolis, onde ainda existe a capela construída por António Conselheiro. Ainda em 1893, quando o governo central autoriza os municípios a efectuarem a cobrança de impostos no interior, António Conselheiro resolve pregar contra essa decisão e manda arrancar e queimar os editais. Depois disso, seu grupo com aproximadamente duzentos fiéis seguidores parte em retirada, mas é perseguido por uma força de polícia, formada por trinta soldados que os alcança em Massete. O grupo do Conselheiro consegue,

espécie de Messias. Dentre esses movimentos destacam-se o da Pedra Bonita e o da Serra do Rodeador. Embora Canudos seja citado, apenas, como referência mítica e histórica, por ser o ano do nascimento de Quaderna, Suassuna o considera “*como o episódio mais significativo da História do Brasil. Seu antecessor foi o Quilombo de Palmares e seu sucessor a Guerra do Contestado. O cordel é o único espaço literário no qual o povo brasileiro se expressou como quis; o equivalente político do cordel foi Canudos*”¹²⁹. Isso explica a razão da presença de Canudos no texto, é uma citação implícita que define, assim, as filiações partidárias e ideológicas de Quaderna e, no limite, do próprio Suassuna. Na ficção a personagem de “*Sinésio, o Alumioso, o rapaz do cavalo branco, Príncipe da bandeira do Divino do Sertão*”¹³⁰, parente de Quaderna, encarna o papel de ‘Dom Sebastião’ ao desaparecer tão misteriosamente quanto o mitológico rei português e ao salvaguardar em seu retorno a mesma imagem de esperança de felicidade para o seu povo.

Considerado por Suassuna como, até agora, a sua grande obra: “*se eu tivesse que escolher, escolheria A Pedra do Reino, porque foi onde percebi uma definição mais*

contudo, derrotar os policiais. A fuga continua e novos adeptos se juntam aos fugitivos. Finalmente, fixam-se numa fazenda de gado abandonada, à margem do rio Vasa-Barris, onde fundam uma comunidade, o Arraial de Canudos, cujos princípios eram a propriedade comum das terras e a divisão dos bens adquiridos. A população do povoado chegou a milhares de habitantes que recuperaram a região, criando rebanhos e plantando para o próprio consumo. Entretanto, o governo continuou a perseguição, mandou tropas para controlar os rebeldes. Apesar dos canhões e metralhadoras, foram feitas quatro expedições até o Governo conseguir massacrar o povoado. A quarta e maior expedição foi comandada pelo General Arthur de Andrade Guimarães. Contava com 4.000 soldados. A rebelião de Canudos finalmente foi reprimida. No dia 5 de Outubro de 1897, morreram os últimos defensores. Canudos não se rendeu, resistiu até o esgotamento completo. Conselheiro foi assassinado e decapitado, tendo sua cabeça sido enviada para estudos científicos. No dia 6 de Outubro, o Arraial foi completamente destruído e incendiado, contava com 5.200 casebres. O escritor Euclides da Cunha acompanhou a expedição como correspondente do jornal *O Estado de São Paulo*, esse material foi a base da sua consagrada obra literária: *Os Sertões*. Fontes Consultadas: DANTAS, Paulo. Quem foi Antônio Conselheiro? Roteiro histórico e biográfico. 2.ed São Paulo: São Paulo, 1966.

HOUAISS, Antônio. Pequeno Dicionário Enciclopédico Koogan Larousse. Rio de Janeiro: Ed.Larousse do Brasil, 1978.

¹²⁸ Localizado no município de Bonito, em 1819-1820, conhecido como *A Tragédia do Rodeador*, tinha como líder Silvestre José dos Santos, “Mestre Quiou”, antigo soldado do 12º batalhão da milícia, que fundou um arraial no local denominado Sítio da Pedra, destruído em 25 de outubro de 1820 pelo governador de Pernambuco Luiz do Rego. Denominado de “massacre de Bonito”, a destruição do arraial pelas forças legais deixou um saldo de 91 mortos e mais de 100 feridos. Após o massacre, mais de 200 mulheres e 300 crianças foram aprisionadas e enviadas para o Recife. Este movimento é considerado uma das primeiras manifestações de independência nacional. Suas vítimas foram incluídas entre os mártires do movimento de libertação nacional, o que levou o regente D. Pedro a proclamar num dos manifestos que conclamavam os brasileiros à independência: “Lembraí-vos das fogueiras do sertão Bonito”. Esta frase é citada como epígrafe na *Pedra do Reino*. Fonte Consultada: Site da Fundação Joaquim Nabuco.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Op. Cit. p. 83.

¹²⁹ SUASSUNA, Ariano. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Op. Cit. p. 39.

¹³⁰ SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 74.

aproximada do meu universo”¹³¹. *A Pedra do Reino*, para seu autor, nada mais é que “uma enorme peça de teatro, com três personagens principais: Quaderna, o Corregedor e Margarida”¹³². Ariano afirma que sua ideia original era fazer a Paixão de Quaderna, a sua via crucis. “A história começa na quarta-feira, entraria pela quinta e no terceiro volume chegaria à sexta-feira da Paixão”¹³³. Nesse momento é que o livro resolveria o seu grande enigma, o assassinato do Padrinho de Quaderna, que ficou por ser resolvido, visto que Suassuna previa fazer isso no terceiro volume da trilogia que está em curso. Entretanto Ariano, em entrevista, adianta que, para o final, tinha pensado em uma solução mágica: Quaderna, interrogado pelo Corregedor, diria que quem matou seu Padrinho foi a Onça Caetana¹³⁴, *em forma de gavião, que, fechando as asas, conseguiu passar pela seteira e, lá dentro, matou o Padrinho de Quaderna com as garras e o bico*¹³⁵. Vale dizer que esse final não está de todo descartado pelo autor que planeia inseri-lo em seu próximo livro. Mais uma dica que Suassuna nos oferece, generosamente, fica a cargo do destino de Quaderna e Margarida. Na leitura d’*A Pedra do Reino* percebe-se que Quaderna passa todo o romance na tentativa inglória de conquistar Margarida. A conclusão que o autor pensou seria o casamento dos dois. “A Margarida, mesmo com toda a hostilidade dela, terminaria se casando com Quaderna. No último dia, Quaderna abriria a camisa e mostraria os ferimentos que ele recebeu durante a vida. É uma coisa simbólica dos ferimentos que recebemos. Aí ela se comoveria e pronto”¹³⁶.

Concluída a trilogia ou não, o certo é que com *A Pedra do Reino* Suassuna não só construiu “uma pedra angular para erguer um monumento ao Pai”, ergue também uma pedra angular na literatura brasileira, que tem no romance *A Pedra do Reino* um dos seus melhores representantes. À época da sua publicação, a obra causou grande impacto no meio intelectual brasileiro e muitas foram as manifestações acerca do livro. Todas foram unânimes quanto a bem elaborada referência à matéria popular sem ser regional e sim universal, bem como a surpreendente engrenagem montada que mistura o cômico ao trágico em uma linguagem mais próxima possível da oralidade; uma visão

¹³¹SUASSUNA, Ariano. *Eu não faço concessão nenhuma*. Entrevista à Revista Caros Amigos. São Paulo: Editora Casa Amarela. Edição nº 75. Junho de 2003.

¹³²SUASSUNA, Ariano. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Op. Cit. p. 31.

¹³³SUASSUNA, Ariano. *Ibidem*. p. 45.

¹³⁴A *Onça Caetana* é a representação da Morte no universo suassuniano. Sempre que falarmos dela, será da Morte que estaremos falando. Ainda neste capítulo explicaremos em detalhes o sentido dessa alegoria.

¹³⁵SUASSUNA, Ariano. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Op. Cit. p. 46.

¹³⁶SUASSUNA, Ariano. Entrevista ao jornal *O Globo*. Op. Cit. p. 2. Durante a entrevista, ao revelar essa passagem, Ariano Suassuna emociona-se e diz “eu sou mesmo muito besta, né? Um sertanejo de 80 anos chorando feito um idiota. Chorando por causa de uma mentira que ele inventou”.

nova do Brasil, da sua realidade social, psicológica, cultural e poética. Em geral, a crítica literária e mesmo os escritores tinham como ponto pacífico a certeza de que não havia nada igual na literatura brasileira¹³⁷ e, podemos dizer, ainda não há. No prefácio ao livro, Rachel de Queiroz é quem melhor define *A Pedra do Reino* ao dizer: “só comparo Suassuna no Brasil, a dois sujeitos: a Vila-Lobos e a Portinari. Neles a força do artista obra o milagre da integração do material popular com o material erudito, juntando lembrança, tradição e vivência, com o toque pessoal de originalidade e improvisação”¹³⁸. *A Pedra do Reino* é um livro que possibilita estudos nas mais diversas áreas do conhecimento, tamanha é a magnitude da sua abordagem. Publicada em 1971, ainda nos dias actuais é fonte de pesquisas literárias, sociológicas, psicológicas, antropológicas, linguísticas, que encontram em suas linhas matéria que as alimenta. Por ser grandiosa não cabe, neste estudo, e nem é o nosso propósito, dar um tratamento mais alargado sobre o livro. Queremos somente deixar claro o registo do que é a obra e ao que ela se propõe. Nosso foco está no segundo livro *História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão*.

Entretanto, ainda mais algumas notas são necessárias. A PDR reúne da melhor forma dois mundos: o erudito e o popular, mas sem ser pretensiosa. É uma obra feita por um autor, um homem erudito, com uma formação clássica ou, como prefere Suassuna, arcaica - Ariano toca piano, pinta, fala línguas estrangeiras, é filósofo, professor, e compôs o seu livro como quem faz, (repetimos a metáfora) uma colcha de retalhos, tão comum no Nordeste brasileiro, uma colcha de retalhos costurada com fios de seda. Seu autor, ao estilo dos folhetos de cordel começa e, assim, para nós, define o livro:

Romance enigmático de crime e sangue, no qual aparece o misterioso Rapaz do Cavalo Branco. A emboscada do Lajedo sertanejo. Notícias da Pedra do Reino, com seu Castelo enigmático, cheio de sentidos ocultos! Primeiras indicações sobre os três irmãos sertanejos, Arésio, Silvestre e Sinésio! Como seu Pai foi morto por cruéis e desconhecidos assassinos, que degolaram o velho Rei e raptaram o mais moço dos jovens Príncipes, sepultando-o numa Masmorra onde ele penou durante dois anos! Caçadas e expedições heróicas nas serras do Sertão! Aparições assombratícias e proféticas! Intrigas, presepadas, combates e aventuras nas Caatingas! Enigma, ódio, calúnia, amor, batalhas, sensualidade e morte!

¹³⁷ A síntese dos depoimentos sobre *A Pedra do Reino* citados nesse parágrafo, encontra-se na ‘orelha’ do próprio livro. Op. Cit., 1971.

¹³⁸ QUEIROZ, Rachel. *Um Romance Picaresco?* In: *Romance d’A Pedra o Reino*. Op. Cit. Prefácio.

*Ave musa incandescente
do deserto do Sertão!
Forje, no Sol do meu Sangue,
o trono do meu clarão:
cante as Pedras encantadas
e a Catedral Soterrada,
Castelo deste meu chão!*

*Nobres Damas e Senhores
ouçam meu Canto espantoso:
a doida Desventura
de Sinésio, o Alumioso,
o Cetro e sua Centelha
na Bandeira aurivermelha
do meu sonho perigoso!*¹³⁹

II.I.II – Desvendando a História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão ao Sol da Onça Caetana

O segundo livro da trilogia, *História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão ao Sol da Onça Caetana*, mais conhecido como *O Rei Degolado*, inscreve-se tanto quanto *A Pedra do Reino* na história do Movimento Armorial, entretanto, publicado em 1977, podemos dizer que corresponde a uma segunda fase do Movimento, a fase *romancel* e o romance assim se anuncia, em subtítulo, *romance armorial e novela romançal brasileira*. Com este subtítulo, Suassuna, mais do que fazer uma brincadeira propõe uma reflexão acerca dos géneros literários. Ao afirmar a perspectiva romançal (ver nota nº 76) do romance, ratifica a perspectiva da obra como de origem popular, advinda do romanceiro, escrita em língua popular em oposição à língua dos intelectuais, o latim. O facto de designar o livro como novela, “*significa também que Suassuna recusa de antemão as classificações actuais, colocando-se voluntariamente no terreno da novela hispânica, de Don Quixote e das novelas de cavalaria, formas diversas da epopéia moderna*”¹⁴⁰, ou, como esclarece o próprio autor, “*quando falo em romance armorial e novela romançal é tendo em vista, ao mesmo tempo, as ambiguidades dos*

¹³⁹SUASSUNA, Ariano. *Pedra do Reino*. Op. Cit. p. 2.

¹⁴⁰SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Uma Epopéia do Sertão*. In: Prefácio à História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão ao Sol da Onça Caetana. Op. Cit. p. XIII.

*termos e a distinção formulada pela crítica ibérica, entre novela e romance: seja no sentido heróico e trágico, seja no sentido irónico e humorístico em que a concebem outros, uma novela como Quaderna, o Decifrador, é, fundamentalmente, épica, principalmente se levarmos em conta a ambivalência ou – polivalência – da obra e de seu narrador”*¹⁴¹. Com esse esclarecimento, Ariano Suassuna define também a sua genealogia literária e a sua filiação à cultura ibérica. Como dissemos na apresentação da trilogia, este tomo segue a mesma estrutura do primeiro, dividido em folhetos. No entanto, como em princípio foi publicado em forma de folhetim semanal, cada folheto apresenta no início um *resumo dos folhetos anteriores*; um recurso utilizado pelo autor para reavivar a memória do leitor. O escritor Murilo Guimarães, ao ler *O Rei Degolado* observou que com o livro inaugurava-se na literatura brasileira uma “*espécie de mitologia brasileira - o que dá origem ao ‘romance mítico’*”¹⁴². Como bem destacou, entretanto, é o próprio Suassuna¹⁴³ que alerta para o facto de que esta tentativa é de toda a trilogia e inaugura-se com a *Pedra do Reino*. Contudo, para a pesquisadora Idelette Muzart Fonseca dos Santos¹⁴⁴, é exactamente por embrenhar pelo caminho do mito que *O Rei Degolado* atinge o mais profundo território da epopeia, constituindo-se sim, um romance épico.

Aqui vale esclarecer que ao falarmos em mito e em romance mítico, referimo-nos ao termo na sua acepção clássica de “narrativa fabulosa transmitida pela tradição, referente a deuses que encarnam simbolicamente as forças da natureza, os aspectos da condição humana e que busca na narração tempos fabulosos e/ou heróicos, em torno de uma construção pura do espírito que expressa uma ideia, doutrina ou teoria filosófica sob a forma imaginativa onde a fantasia sugere e simboliza a verdade que se pretende transmitir”¹⁴⁵. Verdade esta que, calcada na tradição, sob a forma de alegoria, simboliza um facto natural, histórico ou filosófico. O mito clássico está no limiar; narra a origem (facto natural, histórico ou filosófico) através de genealogias, rivalidades ou alianças entre forças divinas, sobrenaturais e personalizadas. O discurso mítico é pronunciado para ouvintes que recebem como verdadeira a narrativa, porque confiam naquele que narra: o poeta-rapsodo, que - a priori - acredita-se ser um escolhido dos deuses, que lhe mostram os acontecimentos passados e permitem que veja a origem de todos os seres e

¹⁴¹SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 130.

¹⁴²GUIMARÃES, Murilo. Apud FILHO, Ruy Espinheira. *O Gênio da Raça*. Texto disponível no site: www.riachao.com - Bahia: Riachão do Jacuípe, 12 de Março de 2005.

¹⁴³SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 131.

¹⁴⁴SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Uma Epopéia do Sertão*. In.: ORD. Op. Cit. p. XIV.

¹⁴⁵Para a definição de *Mito* foi consultado, entre outros, o Dicionário Priberam.

de todas as coisas para que possa transmiti-la à audiência. Sua palavra – o mito – é sagrada porque vem desta revelação divina, o que torna o mito incontestável e inquestionável. Logo, no terreno do mítico, não há contradições nem questionamentos quanto ao seu carácter fabuloso e incompreensível, não só porque esses eram traços próprios da narrativa mítica, mas porque a confiança e a crença no mito advém da autoridade religiosa do narrador, o que está intimamente ligada ao Divino.

Em *O Rei Degolado*, Suassuna, através de Quaderna, é o legítimo poeta-rapsodo de origem nobre e Divina, “cognominado ‘o Decifrador’, Rei do Quinto Império e Profeta da Igreja Católico-Sertaneja”¹⁴⁶ que tenta interpretar e decifrar o mundo real do Sertão através da visualização da realidade sertaneja a partir de um prisma cósmico. Para tal realização o autor empreende a construção de um romance “*mais épico, trágico e sertanejo-terrestre*”¹⁴⁷, onde a dimensão guerreira e trágica é acentuada através da narração da Guerra do Sertão Paraibano contada através dos seus três principais episódios – 1912¹⁴⁸, 1926¹⁴⁹ e 1930 (ver nota nº 4), o que propõe um romance activo e

¹⁴⁶SUASSUNA, Ariano. PDR. Op. Cit. p. 5.

¹⁴⁷SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 129.

¹⁴⁸Padre Cícero Romão Batista, líder religioso venerado por milhares de camponeses em Juazeiro do Norte, sertão do Cariri, no estado do Ceará, por conta de um milagre que a Igreja Católica considera como embuste é suspenso da ordem e proibido de officiar actos religiosos. Privado dos misteres religiosos, padre Cícero dedica-se à política, atendendo a apelos dos amigos, como Antônio Nogueira Acioli, então Governador do Estado do Ceará, padre Alencar Peixoto, Dr. Floro Bartolomeu da Costa, entre outros. Ao lado destes, Padre Cícero empreende o movimento a favor da emancipação de Juazeiro do Norte da jurisdição do Crato, facto consumado com êxito em 22 de Julho de 1911. Aliado dos coronéis cearenses e com a autonomia municipal de Juazeiro do Norte, Padre Cícero é eleito como o primeiro presidente da câmara de Juazeiro em 1911. Organiza, então, o Pacto dos Coronéis: 17 chefes políticos da região fazem uma aliança para garantir a permanência da família Acioli no poder estadual, o pacto é assinado a 4 de Outubro de 1911. Em 1912, o presidente da República, Marechal Hermes da Fonseca, reage e nomeia o coronel Franco Rabelo para dirigir o Estado. A Assembleia Legislativa cearense não aceita a indicação e elege Floro Bartolomeu, mentor político do padre Cícero, para o Governo. Entretanto o Governo federal é mais forte e impõe a liderança de Franco Rabelo que já em 1913, destitui Padre Cícero do cargo de presidente da câmara. O Partido Republicano Conservador convoca Dr. Floro para chefiar uma revolução a fim de depor Franco Rabelo do Governo cearense. Historiadores creditam ao padre a liderança do movimento sedicioso, o que sempre negou. Todos, porém, concordam que a sua participação foi imprescindível, pois somente ele, com seu indiscutível poder de liderança seria capaz de conseguir a adesão dos combatentes. Os fazendeiros armam centenas de sertanejos, inclusive jagunços e cangaceiros, e os enviam à capital. Armas, munição e estratégia ficaram a cargo exclusivo de Dr. Floro. As tropas rabelistas, aquarteladas em Crato, apesar de muito bem municiadas, foram derrotadas no primeiro combate realizado no Cariri. Depois, os rebeldes seguiram em caminhada vitoriosa com destino a Fortaleza, combatem e vencem as forças do Governo que encontram pelo caminho. O Movimento triunfa. Um acordo com o religioso leva à renúncia de Franco Rabelo e à intervenção federal no Estado, com a nomeação do Coronel Fernando Setembrino de Carvalho para Interventor. Dr. Floro cresce politicamente a nível nacional como deputado estadual e, posteriormente, federal. Padre Cícero é reconduzido ao cargo de presidente da Câmara de Juazeiro, onde permanece até 1927. Padre Cícero aumenta sua influência sobre a população sertaneja, que o venera como santo, até os dias actuais. Sua fama espalhou-se pelo nordeste e norte do país, e Juazeiro do Norte é considerado um lugar santo aonde peregrinos de todo o Brasil vão rezar aos pés da imagem de 33 metros de altura (25 de altura e 8 do pedestal) do *Padim* (abreviatura popular de padrinho) *Padre Cícero*. Fontes Consultadas: *Larousse Cultural - Brasil A/Z* – São Paulo: Editora Universo, 1988. *Almanaque Abril*. São Paulo: Editora Abril, 1997.

heróico, evocando o tom mítico desta obra. São quase 20 anos de história do Sertão, o que sublinha mais uma vez o carácter mítico do romance, pois faz parte da estrutura do mito estar na origem dos factos; neste caso específico, factos históricos. A multiplicidade de acontecimentos históricos de abordagem nacional e nacionalista aparecem no livro já transformados pela lenda e pela poesia popular, o que ajuda a empreender um romance de busca em torno da Terra sertaneja. Suassuna conta a sua história e constrói a sua epopeia através de um processo de entrelaçamento temporal, recurso típico da temporalidade mítica. A questão do tempo em *O Rei Degolado* merece alguma atenção, pois, para além do entrelaçamento temporal há ainda a presença do que se pode chamar de tempo mítico, “caracterizado pelo tempo da ausência da diferenciação, quando todos seres se comunicavam entre si. Homens e animais possuíam os mesmos atributos e a metamorfose animal-humano era uma constante para resolver situações de crise, desobediência, abuso, excesso ou carência, provocadas, em

¹⁴⁹No Brasil, o ano de 1922 é marcado pela vitória de Arthur Bernardes, representante das oligarquias de São Paulo e Minas Gerais, sobre Nilo Peçanha, representante das oligarquias de Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul, para ocupar o cargo de presidente da república. Tal disputa, infelizmente, não tinha como prioridade propostas concretas de governo para o país, e sim representava interesses de ordem pessoal e local. Como fruto das acirradas disputas políticas entre as duas oligarquias e a agitação da campanha eleitoral, surgiu entre a classe média um descontentamento generalizado. Jovens oficiais militares, representantes da classe média, tentariam impedir a posse de Arthur Bernardes. Tais oficiais revolucionários – dezassete militares e um civil - iniciariam o movimento contra Arthur Bernardes marchando pelas ruas da freguesia de Copacabana, no Rio de Janeiro. As forças governistas possuíam um potencial humano de cerca de 3 mil homens e esmagaram a marcha. O movimento durou apenas 24 horas e ficou conhecido na história brasileira como o *18 do Forte*. Entretanto, como o descontentamento com o governo de Arthur Bernardes era patente, eclodiram inúmeras manifestações contra a sua política ditatorial que prezava pelo estado de sítio, censura à imprensa e intervenções nos estados. Em 5 de Julho de 1924, dois anos após os acontecimentos de Copacabana, estoura uma revolução em São Paulo, liderada por militares que exigem o fim da corrupção, maior representatividade política, voto secreto e justiça. O acontecimento ficou conhecido como o *Movimento dos Tenentes* e durou apenas um mês em São Paulo. Com o fracasso do Movimento dos Tenentes, Luís Carlos Prestes, oficial do exército brasileiro, assume a liderança de uma coluna de mil homens armados que têm como intenção percorrer todo o interior do Brasil a fim de fazer a revolução, destituindo o presidente Arthur Bernardes. Para tal empreendimento, Luís Carlos Prestes adopta a ideia de uma guerra de movimento contra o governo, procurando desgastá-lo. Os rebeldes pregam reformas sociais e económicas e repudiam qualquer acordo com as oligarquias. Partem do Rio Grande do Sul, e, ao chegarem a São Paulo, em Abril de 1925, as tropas rebeldes paulistas derrotadas no ano anterior unem-se à coluna. A *Coluna Prestes*, como ficou conhecido o movimento, percorreu cerca de 24 mil quilómetros. Uma lenda formou-se em torno desta longa marcha o que valeu a Prestes o apelido de *Cavaleiro da Esperança*. Sua chegada ao Nordeste provocou uma intensa agitação dos coronéis contra este revolucionário e, mais uma vez, recorreu-se a Padre Cícero que encarregou o bando do cangaceiro Lampião de destruir com o ‘invasor’. Conta-se que Lampião aceitou a bênção de Padre Cícero e as armas, mas evitou cuidadosamente um encontro com Prestes. A coluna seguiu seu percurso e enfrentou tropas do exército e forças regionais. Após essas batalhas, a Coluna Prestes viu-se obrigada a adentrar por território boliviano. Com a eleição de Washington Luís para sucessor de Arthur Bernardes, o quadro político brasileiro vive um período de calma aparente. O país caminhava para a Revolução de 30 que culminaria com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder – iniciava-se um novo período na história da política brasileira. Luís Carlos Prestes funda o Partido Comunista, torna-se seu líder e actua activamente na tentativa de tomada do poder em 1935. Fontes Consultadas: *Almanaque Abril*. São Paulo: Editora Abril, 1997. SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Op. Cit. p. 85-86.

última instância, pela conduta dos seres e dos heróis criadores”¹⁵⁰. No rastro deste pensamento, Quaderna esclarece a genealogia do Sertão desta maneira: “*no começo imemorial dos tempos, vira as plantas e os animais sertanejos surgirem pela primeira vez no mundo deserto, do barro úmido, quando as divindades cariris se ajuntavam carnalmente entre si e pingos de sangue dos deuses machos e das fêmeas caíam do céu e do Sol no chão, e geravam, assim, da terra, os rebanhos de todos os bichos que ainda existem. Era, quase sempre, no tempo da chuva que tais coisas aconteciam. Depois, mesmo nos meses de estio, com o Sol abrasador queimando o Sertão velho, vira deuses machos e fêmeas deixando-se atrair sexualmente por esses animais, descendentes seus. Um deus-macho qualquer, sob forma de Jaguar, cobria uma Anta fêmea; ou então uma divindade fêmea, sob forma de Garça, deixava-se possuir por um Gavião. Assim, como resultado desses incestos e metamorfoses, surgiram os primeiros homens e mulheres, os Tapuios e Tapuias-Cariris, antepassados dos nossos índios de cara de pedra, dos astecas, maias, incas e toltecas, e, portanto, geradores primeiros de toda a Raça humana*”¹⁵¹. Está feito. O pacto mítico está estabelecido na leitura de *O Rei Degolado* por um acordo tácito entre autor e leitor. O autor torna-se o poeta-rapsodo, o profeta, o escolhido pelos deuses e, a partir de então, o leitor não só acredita sem questionamentos na história narrada, como compactua com os factos narrados. O tempo mítico do romance, tempo da ausência da diferenciação, pode também constatar-se através da intersecção entre sonho e realidade, uma prerrogativa da vida e, sobretudo, da narração de Quaderna. É como diz ele mesmo: “(...) *mistura de realidade e sonho que é tecido da vida de qualquer homem*”¹⁵². Para além disso há ainda um outro ponto que caracteriza o tom mítico, a evocação inicial à Musa, traço das epopeias, onde o poeta-rapsodo antes de começar o seu canto clama às musas inspiração, assim Suassuna faz: “(...) *Musa, que eu cante o Processo / na mancha da Acusação!*(...)”¹⁵³. E mantém esse tom por todo o texto com os constantes chamamentos às “*nobres Senhoras e belas Damas de peitos brandos*”¹⁵⁴.

Pode-se afirmar sem receios que *O Rei Degolado* é a tentativa de construção do ‘castelo sertanejo suassuniano’, onde a terra do sertão, árida e miserável, de sol e poeira

¹⁵⁰ BARBOSA, Gabriel Coutinho e MORGADO, Paula. *Aparai e Wayana. Cosmologia*. Outubro de 2003. Documento tirado da Internet. Site: www.socioambiental.org

¹⁵¹ SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 11.

¹⁵² SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 77.

¹⁵³ SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 2.

¹⁵⁴ SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 30, esse é só um exemplo, mas essa evocação ocorre em diversas passagens do livro, como também na p. 48, entre outras.

transforma-se em Reino, o Reino de Quaderna. Entretanto, antes de caminharmos pelos meandros da história de *O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão ao Sol da Onça Caetana*, faz-se necessário clarificar o que e quem é a Onça Caetana.

II.I.II.I - A Onça Caetana

Como não podia faltar em um romance mítico são evocados heróis. Entretanto os heróis suassunianos são compostos por um misto de herói cavaleiresco medieval e cavaleiresco sertanejo. Aparecem, assim, figuras humanas e alegóricas, bem como criaturas extraordinárias muito próximas ao Divino e que fazem parte da mitologia desenvolvida por Ariano. Entre as figuras alegóricas divinais destaca-se a da Morte cuja presença é tão forte que Suassuna já a regista no título: *O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão ao Sol da Onça Caetana*. A Onça Caetana, como já adiantamos rapidamente neste trabalho, no universo suassuniano, é a representação da Morte. Vale esclarecer que não foi Suassuna que atribuiu à Morte o nome de Caetana, mas sim a tradição popular. O nome Caetana é de criação colectiva e anónima, “*prefiro sempre partir das invenções coletivas do Povo brasileiro, para, desse modo, sentir meu trabalho de criação pulsar em consonância com seu espírito subterrâneo*”¹⁵⁵. No Sertão, a morte é uma Moça que atende pelo nome de Caetana e não uma Onça. Ao beber na fonte popular, Ariano Suassuna recria o mito da Morte sertaneja e cria a Onça Caetana, um misto de humano e animal o que, mais uma vez, imprime a chancela mítica à obra. Suassuna constrói a Onça Caetana que, em um primeiro momento e em linha com a tradição popular, tem a sua imagem transfigurada em uma jovem mulher, de corpo “*moreno, pois ela é uma divindade do Cariri. Seus peitos, porém são alvos, de auréolas apenas rosadas, mas com os bicos bem vermelhos, mais do que o de qualquer outra mulher do mundo. É que quando ela, sob forma de fêmea, escolhe um homem para matar, aparece a ele entre delírios e prodígios e exhibe-lhe agressivamente seus peitos. O homem, fascinado, beija-os, e, ao mesmo tempo em que os morde, é picado pela cobra-coral que serve de colar à Moça Caetana. É então que o homem é fulminado nos estremeços obscenos da morte. Caetana bebe-lhe o sangue, e é o sangue dos assassinados que alimenta seus peitos, tornando-os belos, opulentos rosados e de bicos vermelhos daquela maneira*”¹⁵⁶. O tom sensual presente nesta descrição de Caetana, revela a relação lasciva existente entre o sertanejo e Caetana. Claro que esta é uma opção literária, mas o que fica desvelado nesta passagem é o jogo lúbrico estabelecido

¹⁵⁵SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 131.

¹⁵⁶SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 7.

entre o homem do Sertão e a Onça Caetana, um está sempre à espreita, à espera do outro. A vida árida e cruel que se pode viver no Sertão torna a morte uma realidade paupável, quotidiana, misto de sagrado e profano e, por muitas vezes, uma graça, um gozo.

Em um segundo momento, a Moça Caetana metamorfoseia-se em uma Fera que tem como base uma Onça, a Onça Caetana, constituída por uma “*cobra-coral cujo nome é Vermera, que lhe serve de colar e nunca larga o seu pescoço (...) três aves de rapina da Morte pousam sobre ela e, cravando-lhe as garras, começaram a penetrar em seu corpo, até que os próprios corpos das cinco passassem a ser um corpo só, com seis asas e cinco cabeças, a da Onça, a da Cobra e as três das Aves-de-rapina (...). No flanco direito da Onça, ficou cravado a ela, pelo corpo, o gavião-vermelho Caintura, gavião da fome, da sede, da doença e do tempo. No flanco esquerdo, o gavião-negro Malermato, gavião da nudez, do sofrimento, do infortúnio, do acaso e da necessidade. Entre os dois, no dorso e entre as espáduas da Onça, o carcará-negro, castanho e branco que se chama Sombrifogo – a ave-*



Imagem da Onça Caetana, retirada do livro *O Rei Degolado* p. 35

de-rapina do assassinato, da chacina, da guerra e do suicídio”¹⁵⁷. E o ser humano vive “*pousado sobre a pele de fera da Terra, aquela raça Cariri de tapuios castanhos e bronzeados, errantes pela Caatinga sertaneja*”¹⁵⁸. Aqui, vale a pena chamar a atenção para o nome dos gaviões Caintura (gavião da fome); Malermato (gavião da nudez) e Sombrifogo (gavião do assassinato, chacina, etc); esses nomes têm a mesma origem do de Caetana, a tradição popular. Fazem parte da mítica sertaneja, sendo que mais uma vez, Suassuna atribuiu a eles animais, enquanto que na oralidade sertaneja, são apenas nomes humanos. Desta forma o Gavião Caintura é, tradicionalmente, conhecido como Bernardo Cintura, a fome; Malermato é Manuel de Matos, a nudez. Essa mítica aparece no decorrer de todo o texto de *O Rei Degolado* e em diversos momentos como, por exemplo, quando Quaderna fala da Mulher Furiana ou Maria Caninana, a “*divindade sertaneja da coragem possessa*”¹⁵⁹, ou ainda quando sente a presença de Escurtina Tremerária, “*divindade tapuia que costuma se apossar dos nossos ossos nos momentos de perigo*”¹⁶⁰; Dona Murzela, a miséria, entre outros. Embora não seja o cerne desse

¹⁵⁷SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 8.

¹⁵⁸SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 11/12.

¹⁵⁹SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 71.

¹⁶⁰SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 70.

estudo, essa questão dos nomes das mazelas sertanejas (fome, morte, nudez, chacina, medo, ira, etc) é fundamental para a compreensão do universo mítico suassuniano.

Voltemos agora à análise da Onça Caetana que, dentre todos, é o mito mais importante para este trabalho. Caetana possui inúmeras metamorfoses, uma delas é voar “sob a forma de Onça sagrada, vermelha e alada, por sobre o Reino do Sertão”¹⁶¹; outra é, quando lhe convém, manter-se invisível “exceto aos olhos inocentes e cruéis das crianças, dos Profetas, dos loucos e daqueles que, bebendo o vinho sagrado da Pedra do Reino, ficam possuídos pelo divino dom da Poesia divino-demoníaca, escumejante, alucinatória, epiléptica¹⁶² e cegadora”¹⁶³. Muito do mítico neste romance advém desta figura que além de ser esse misto do humano com o animal, é a “Onça divina e alada da Morte”¹⁶⁴, “Divindade tapuia-sertaneja”¹⁶⁵. Como tal, possui poderes divinos que permitem a ela “enxergar muito mais. Com seus olhos de divindade sertaneja, diabólica e tapuia, vê tudo o que deseja, por mais longe que esteja a pessoa, e por mais distante que se encontre o lugar”¹⁶⁶, o que associado à sua habilidade de “voltar a sua mente divina para o passado”¹⁶⁷, permite que o entrelaçamento temporal de que já falamos seja praticado na perfeição. “Com seus olhos que enxergam ao mesmo tempo o presente, o passado e o futuro, vê a Raça de marujos ibéricos partindo, no século XVI, de regiões de gado como a Beira-Alta e as terras de Entre-Douro-e-Minho, em Portugal. Entram eles nas Caravelas aurivermelhas (...). Ela os vê, depois, já no sagrado Império do Nordeste brasileiro, subirem o planalto sertanejo, mas depondo, antes, ao pé das pedras, os sextantes, as velas, os astrolábios e outros instrumentos náuticos, ainda salpicados e corroídos pelo sal do Mar. Vê que eles trocam as camisas e barretes vermelhos de Marujos ibéricos pelo chapéu tricorne e pelos gibões de couro dos Vaqueiros e tangerinos de gado”¹⁶⁸. A escolha deste trecho foi feita por dois motivos básicos, um que remete à matriz, à cultura ibérica e ao constante diálogo que o autor mantém com ela, fonte inesgotável

¹⁶¹SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 6.

¹⁶²Nesta citação vale a pena chamar a atenção para os sintomas descritos, primeiro porque epiléptico é Quaderna, o que, de posse desta informação, podemos ver que esta é uma alusão explícita a si mesmo, ou seja, ele é um dos ‘eleitos’ que pode ver a Onça Caetana, ainda quando está invisível; segundo porque esses sintomas: alucinação, epilepsia, cegueira, dentro da teoria da literatura, permitem uma leitura do processo de criação.

¹⁶³SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 9.

¹⁶⁴SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 14.

¹⁶⁵SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 11.

¹⁶⁶SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 9.

¹⁶⁷SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 15.

¹⁶⁸SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 14.

para o seu texto; a outra é que esse vaivém cronológico instaura o tempo mítico e sacralizado que dá o tom a esta obra.

A descrição da imagem da Onça Caetana evoca uma figura mítica e a sua presença já no título da obra delimita o universo sobre o qual passearemos, o universo mítico suassuniano. A simbólica animal da Onça, nesta obra, é a expressão da vontade divina que reina no Sertão: fome, sede, doença, tempo, nudez, sofrimento, infortúnio, acaso, necessidade, assassinato, chacina, guerra e suicídio, representados pelos gaviões cravados no dorso da Onça Caetana. *“A Morte Caetana soltara sobre os Tapuios seus gaviões e sua cobra-coral, espalhando entre seus fiéis as flechas doTempo mortífero; ou as do Acaso; ou as da doença e da peste; ou as do desespero que leva ao suicídio; ou as do assassinato, da chacina e da guerra”*¹⁶⁹. Seus gaviões e sua cobra-coral compõem não só a imagem da Onça Caetana, mas também a sua heráldica, por assim dizer, juntamente com o *“crescente noturno que lhe serve de insígnia, na furna sertaneja e pedregosa onde mora”*¹⁷⁰.

A figura da Onça Caetana, construída por Suassuna, está presente em toda a sua literatura, desde as suas primeiras peças, e tem um carácter intimamente ligado à heráldica. A pesquisadora Idelette Muzart Fonseca dos Santos defende que a simbólica da Onça está ligada à do Leopardo e da Pantera na heráldica medieval europeia. A pantera na Idade Média era um animal heráldico tradicional que significava - pan-thér: animal do todo -, o que evocava o panteísmo e *“as manchas de sua pelagem simbolizavam todos os astros do cosmos. Daí a presença da estrela do macrocosmo – de seis raios – associada frequentemente à pantera e que se reencontra sobre os mantos cósmicos, frequentes na Idade Média e nas representações de reis e santos. A qualidade lunar, cósmica do animal, sublinha seu papel de intermediário entre o cosmos e o homem. A substituição da pantera pelo leopardo corresponde ao método experimentado pela Igreja medieval, que consistia em baptizar os emblemas pagãos, modificando assim, pouco a pouco seu sentido. O leopardo torna-se, assim, um ‘quase-leão’, (...) o leão cristão (Leão de Judá- símbolo bíblico)”*¹⁷¹. Suassuna reencontra assim, na Onça, o peso mítico da pantera. *“No ‘Catolicismo sertanejo’ a Onça é a encarnação da divindade múltipla, é a herdeira directa do ‘animal do todo’. A simbólica astrológica e a dimensão cósmica e heráldica da vida e da morte se reúnem para a explicação da*

¹⁶⁹SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 12.

¹⁷⁰SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 6.

¹⁷¹SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Uma Epopéia do Sertão*. Op. Cit. p. XVI.

criação do mundo e da morte”¹⁷². Essa alegoria está inserida no contexto da heráldica e da arte armorial, assim como a figura da pantera foi utilizada sobre os escudos antigos, a figura da onça aparece no *Rei Degolado* impressa nos brasões de Quaderna, onde a simbólica animal é rica e variada: serpente, gavião e, sobretudo a onça, “*têm uma dimensão supra-animal, são divinizados, tornam-se um aspecto do mito, uma das formas de Deus e do Diabo*”¹⁷³.

Essa é uma linha de raciocínio lícita, e sabemos que Ariano Suassuna sempre ‘bebeu’ na fonte inesgotável que foi a Idade Média, para a construção das bases do seu projecto literário, entretanto não podemos perder de vista a cultura brasileira e nordestina às quais têm uma representação ímpar da simbólica da Onça. A escolha da Onça, para nós, parece clara por alguns aspectos: o primeiro de todos seria o facto de este ser um animal exclusivo das Américas e o maior felino do Brasil que se adapta com facilidade ao meio em que vive (variando seu tamanho, a habilidade em nadar e a dieta) e habita tanto a Floresta Atlântica, como os campos cerrados, o Pantanal Matogrossense, a Amazónia e o Sertão brasileiros¹⁷⁴. Logo, é um animal que se pode encontrar em qualquer lugar, assim como a Morte, a Onça Caetana. Zoologicamente é um animal carnívoro, predador de mais de 85 espécies diferentes e está no topo da cadeia alimentar, o que pode ser visto, literariamente, como outra metáfora para a Morte. Em dialecto Tupi-Guarani chama-se jaguar ou jaguara que significa a expressão “o que mata com um salto”, uma alusão à forma como ataca as suas vítimas: deslocando-se contra o vento e aproximando-se silenciosamente, surpreende a presa ao saltar sobre seu dorso. O carácter surpresa, típico do ataque da onça, também pode ser entendido como a presença da Morte que, na maioria dos casos, também chega inesperada e inadvertidamente.

Há ainda uma última curiosidade, que arriscamos associar à escolha da Onça como simbólica da Morte na obra suassuniana e que não é menos importante que os demais pontos levantados. Diz respeito ao nome de uma das espécie de Onça, a *Sussuarana* ou *Suçuarana* – que nos lança à clara associação a *Suassuna*. Ariano dá-nos a dica no título do Folheto IV de ORD, *O Príncipe João Suarana e a Princesa do Reino da Solidão*, bem como no trecho “*a seu lado e, ao que parecia, em igualdade de condições com ele, cavalgava um rapaz de cinte e cinco anos (...) estava começando a despontar como um grande astro no céu do Poder, na Paraíba (...) como a encarnação*

¹⁷²Idem

¹⁷³SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Ibidem. p. XV.

¹⁷⁴Dados retirados da Internet. Site: www.brazilnature.com

e o porta-voz dos anseios sertanejos da Paraíba. O genial Floripes dos Santos, escritor paraibano que não gostava da sua família, batizara-a com o nome de Suarana, derivado de Suçuarana, a Onça vermelha do Sertão. Queria assim o genial epopeieta do livro *‘Cabras e Coronéis’* aludir à violência dessa ‘sinistra família sertaneja’, cujas lutas, na Vila Real do Catolé do Rocha, foram por ele referidas como ‘a luta entre os Maias e os Suaranas’. O nome daquele rapaz, descendente dessa família e que ali vem agora, era João Suarana. João: o mesmo nome de João Dantas e João Pessoa”¹⁷⁵. É evidente que Ariano está a referir-se à Revolução de 30 e podemos perceber em João Suarana uma citação implícita ao seu Pai, João Suassuna, o único ‘João’ que falta na lista, pois lá está: João Pessoa, João Dantas e, para fechar a tríade sangrenta, só falta João Suassuna¹⁷⁶. A citação só é implícita neste momento, mas é explícita desde o início da história de ORD, pois já no começo do livro, na série de fotos¹⁷⁷ das suas personagens, as duas fotografias atribuídas a João Suarana são fotos do Pai de Ariano, uma, inclusive, está o Pai e a mãe e que, na verdade, é um registo do noivado em 1913.

Por fim, quando lhe convém avaliar quem experimentará as garras dos seus gaviões e a picada da sua cobra-coral, Caetana, assim como a morte que ela personifica, é implacável: “a todos esses momentos de violação e metamorfose Caetana assistia, de todas essas posses ela participava”¹⁷⁸. A sua onnipresença e onnipotência ratificam, uma vez mais, o carácter divinal e mítico da Onça Caetana.



II.II.II – Em percurso pela *História d’O Rei*

Degolado

Depois de entendido o sentido e o significado da Onça Caetana e recuperando o que já dissemos sobre a citação implícita muito utilizada por Ariano Suassuna nos títulos dos seus folhetos/capítulos, fica transparente agora o título do livro em estudo: *História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão ao Sol da Onça Caetana*. Com este título, Suassuna, à partida, dá ao leitor informado duas referências de suma importância para a compreensão do texto: primeiro que a história a ser contada é sob a égide da

¹⁷⁵SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 22.

¹⁷⁶Para recordar: João Dantas, primo da mãe de Ariano, mata João Pessoa, a 26 de Julho de 1930, por conta de desafectos políticos, no decorrer disso a família de João Pessoa manda matar João Suassuna, a 9 de Outubro de 1930, por acreditar ser este o mandante do crime.

¹⁷⁷SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. XVII e XIX

¹⁷⁸SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 11.

Morte, a Onça Caetana, “*o Sol ensinador da Morte*”¹⁷⁹; com isso conjuga a segunda referência - esse será um percurso pelo seu universo mítico.

Ao Sol da Onça Caetana, publicado em 1977, foi o primeiro dos cinco livros da *História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão*. Acabou por ser o único publicado em livro. Ariano Suassuna informa¹⁸⁰ que chegou a escrever a segunda parte, entretanto essa foi publicada apenas em forma de folhetim. Em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira*, o autor revela que abandonou o projecto de *O Rei Degolado* por não estar satisfeito com o caminho confessional que o livro tomou, “*quando fui fazer O Rei Degolado, novamente aquele livro sobre meu Pai me agarrou pelos cabelos. Se você prestar atenção, vai ver que o Quaderna de lá não é o mesmo d’A Pedra. Quem está falando não é Quaderna. É Ariano. Eu perdi aquela ironia dele. Foi um erro de visão de minha parte; esse foi o motivo principal que me levou a parar*”¹⁸¹. De facto esta é uma mudança evidente para o leitor que pouco a pouco revelaremos neste parte do estudo.

O Rei Degolado ao Sol da Onça Caetana é composto por XXIII folhetos e se propõe a narrar (pelo menos é o que, em um primeiro momento, é sinalizado ao leitor) as Guerras do Sertão Paraibano (1912, 1926 e 1930). O livro principia com Quaderna a contar os acontecimentos do dia 8 de Dezembro de 1911, dando continuidade ao que foi iniciado em *A Pedra do Reino*: a sua prelecção em depoimento ao ‘Sr. Corregedor’, por conta do misterioso assassinato do seu Padrinho Dom Pedro Sebastião Garcia-Barreto, começa, então, por contar uma cavalgada, um grande encontro que deveria ser na fazenda Onça Malhada, de propriedade de seu Padrinho¹⁸², entre os anos de 1911 e 1912, com os chefes das “*sete famílias perigosas – os Villar, Garcia-Barrettos, Dantas, Quadernas, Suaranas, Pereiras e Pessoas – que vai se centralizar a guerra sertaneja dos vinte anos que se seguem, com o Partido fidalgo-popular, sertanejo e verde-azul dos Dantas de um lado, e o Partido negro-vermelho, republicano, positivista e burguês dos Pessoas do outro*”¹⁸³ (...) dos Dantas e Garcia-Barrettos, verde-azul, é formado pelos Senhores-da-terra, unidos ao povo que trabalha no campo. O dos Pessoas, negro-

¹⁷⁹SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 17.

¹⁸⁰SUASSUNA, Ariano. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Op. Cit. p. 48.

¹⁸¹Idem.

¹⁸²Uma curiosidade acerca da família de Quaderna é que seu padrinho, Dom Pedro Sebastião Gracia-Barreto, era casado com a sua sobrinha Joana, irmã de Quaderna, logo ele era padrinho e cunhado de Quaderna, sendo Sinésio seu primo e sobrinho, entretanto a essa informação não é dada relevância alguma, é tratada de forma comum e é apenas citada na página 43 de ORD.

¹⁸³SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 15.

vermelho, é formado por comerciantes e funcionários públicos da Capital¹⁸⁴”. O livro aqui define o universo sobre o qual discorrerá, ao pontuar os nomes significativos, bem como a conjuntura da política regional que fomentou a Revolução de 1930. Entretanto há ainda mais alguém que faz parte da cavalgada e que não pode deixar de ser citado, João Suarana que, como já dissemos, é uma representação do Pai de Suassuna. Em *O Rei Degolado*, ele é assim descrito: “Com ele [Coronel José Pereira], um pouco mais atrás vinham vários homens que desempenhariam papel importante da Guerra de Princesa e na Revolução de 1930. A seu lado e, ao que aprecia, em igualdade de condições com ele, cavalgava um rapaz de vinte e cinco anos. Vestia calça e camisa gandola de mescla azul, formando o todo um conjunto meio-militar sertanejo (...). Ao contrário de seu grande amigo José Pereira, as pontas de seu bigode (...) não se curvavam caídas (...). Estava começando a despontar como um grande astro no céu do Poder, na Paraíba. Tanto assim que o Coronel José Pereira, homem tão importante, já se considerava, naquele tempo, chefiado por ele, por considerá-lo como a encarnação e o porta-voz dos anseios sertanejos da Paraíba (...) chegava nas fazendas, vestia-se de Vaqueiro, corria no mato com os outros, laçava touros e novilhas, caçava, ia para o curral tirar leite, tocava viola, cantava folhetos e cantigas, e passava horas e horas esquecido, ou a ouvir Cantadores ou a contar histórias que deixavam todo mundo numa espécie de encantação. Homem de Catolé do Rocha, Vila situada no Alto Sertão, apesar da importância política que começava a granjear não vinha ali, agora, pensando nos acordos ou desacordos dos Dantas, dos Villar e dos Garcia-Barretos com os Pessoas. Vinha para tentar resolver um problema fundamental em sua vida: o do seu casamento com a moça a quem amava”¹⁸⁵. Este era o intuito de João Suarana, mas o da cavalgada era o de estabelecer um acordo entre as famílias Villar e Pessoa, para a decisão sobre a sucessão presidencial do governo da Paraíba e tendo na família Garcia-Barretto a mediadora da situação, buscando assim uma conciliação política a fim de evitar confrontos armados. Outros objectivos deste encontro eram sociais: assistir ao baptizado de Sinésio, filho mais novo da família Garcia-Barretto e afilhado de Sinésio Villar de Carvalho; e o casamento de Francisco, irmão de Quaderna. A cavalgada inicia-se com duas frentes diferentes que partem de suas casas rumo à Onça Malhada – a da família Villar e a dos Pessoas.

¹⁸⁴SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 16.

¹⁸⁵SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 22/23.

Acompanhada atentamente pela Onça Caetana que com “*sua mente e seus olhos divinos, sabe, vê e ouve tudo, e sorri. Está contente farejando sangue*”¹⁸⁶, o encontro nunca acontece. A meio do caminho os membros da família Villar sofrem uma emboscada, onde é morto Jesuíno Villar de Araújo, conhecido como Comandante Jueca, um dos três principais chefes da família. Os outros dois: Coronel Sulpício Torres e o Major Zorobabel Villar são gravemente feridos. A partir deste momento Quaderna faz uma pausa na narração dos acontecimentos de 1911 e 1912 e justifica: “*Eu aqui faço uma pausa, nobres Senhores e belas Damas de peitos macios. Eu podia perfeitamente contar logo o resto desse combate, a reunião da ‘Onça Malhada’ e a caçada épica que Benedito e Adalgício Villar empreenderam contra os assassinos do seu Pai, numa perseguição implacável que ficou famosa na Legenda Ensanguentada do Sertão. Mas vou deixar isso para depois: uma das características principais dos Romances aventurecos, bandeirosos e cavalarianos como este meu Castelo da Raça Brasileira, é deixar uma cena assim interrompida, com as belas Damas, que me ouvem de peito oprimido e coração suspenso esperando o resultado. Por isso, só depois é que retomarei, ao som da Viola, o fio desse rouco e castanho Cantar que é o meu. Assim perdoem-me esta pequena astúcia retórica.*”¹⁸⁷. Isto acontece no folheto VII e é a partir deste momento que se estabelece uma mudança no tom da narrativa que de história mítica, transforma-se em narrativa historiográfica e, acima de tudo, auto-biográfica, o que já tínhamos antecipado como o motivo que levou Ariano Suassuna a abandonar a escrita de *O Rei Degolado*.

Como já dissemos, toda a preparação da cavalgada, assim como todo o livro, é feito sob os olhos atentos da Onça Caetana. A sua presença é ao mesmo tempo etérea e concreta. Assim, do folheto I ao VI, pode ser considerado como um único acto, o primeiro acto de uma epopeia trágica que teria, nesta primeira parte, o tema da preparação de Caetana: “*(...) a Onça Caetana vai vendo, de um em um, todos os protagonistas da Epopéia e tragédia que está se preparando. Fareja sangue e arreganha os dentes, de alegria. Sabe que os tiros que estralarão daqui a pouco na emboscada que estão preparando para os três Chefes da família Villar, impedirão o acordo que se tenta fazer na Política paraibana e serão os primeiros de muitos que irão soar nos próximos anos, desencadeando a luta e os sangrentos vinte anos de Guerra sertaneja que se aproximam. A Paraíba está ali como um mapa desdobrado diante dela*

¹⁸⁶SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 15.

¹⁸⁷SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 48.

(...). Nesse mapa ela vai desenhando os fios do destino¹⁸⁸ de toda aquela gente. Diante de certos nomes de lugares ou das pessoas que viajam agora pelas estradas, a Morte Caetana vai pintando cruzes e estrelas de sangue. São os nomes dos seus ‘amorosos e assinalados’, destinados ao tipo de morte que mais agrada a ela e a eles – a morte no fogo, na faca, nos tiros e no sangue.”¹⁸⁹. Neste trecho para além da referência aos 20 anos de Guerra sertaneja há também a sinalização para a forma da morte dos seus ‘assinalados’. Note que essa passagem está na página 41 e 42 do livro e a emboscada só vai acontecer cinco páginas depois disso, entretanto Caetana já antecipa quem vai provar a garra dos seus gaviões e a picada da sua cobra-coral no início do livro (páginas 8 e 9): “Caetana alçou vôo e começou a sobrevoar o Reino do Nordeste Brasileiro (...) detendo-se principalmente sobre as fazendas das famílias Dantas e Villar, e mostrando a cada uma delas suas presas agudas, numa espécie de sorriso cruel e sardônico. Desceu para a nobre, leal e invicta Vila de Princesa, e demorando-se então sobre as terras do Coronel José Pereira, chefe-guerreiro principal da grande Guerra Sertaneja que se aproxima e que ela, agora, está agourando (...) sobrevoou as terras dos Maias e Suaranas (...) pousando um momento sobre os dois rochedos gémeos da Pedra do Reino – a catedral, Castelo e fortaleza dos Quadernas (...) cruzou de volta o Sertão paraibano, onde olhou demorada e cruelmente as terras da família Pessoa, sempre arregaçando os beiços e mostrando os dentes. Desceu para o Recife e olhou bem a velha Detenção, a Cadeia na qual vinte anos depois, ocorrerá a morte, por degola, de dois homens, um deles fundamental em minha história. Subiu e passou então sobre a Cidade da Paraíba, cujo velho Palácio do Governo sobrevoou duas vezes, agourando morte sangrenta a dois Presidentes que iriam ocupá-lo, - um treze, e o outro dezessete anos depois.”¹⁹⁰.

Este trecho é de suma importância para a compreensão da história do *Rei Degolado*, bem como da obra de Suassuna como um todo. Nele está delimitada toda a Guerra sertaneja, que é o marco do seu universo configuracional. A narração começa com uma indicação à emboscada que suceder-se-á 38 páginas adiante e que faz parte do universo ficcional, mas que se cruza com factos reais da história brasileira, como a morte do Coronel José Pereira de Lima, emancipador do município paraibano de Princesa, transformando-o em cidadela independente, uma das causas da Revolução de

¹⁸⁸Notem a referência implícita ao mito grego das ‘Moiras’. As três anciãs que controlavam o fio da vida: uma puxa, a outra tece e a última corta.

¹⁸⁹SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 41/42.

¹⁹⁰SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 8/9.

30. Em seguida fala sobre o voo de Caetana sobre as terras dos Suaranas, uma alusão implícita à sua família, Suassuna¹⁹¹; passando pela Pedra do Reino, território de Quaderna na ficção, mas também local onde, em 1838, estabeleceu-se uma seita religiosa fanática, de culto sebastianista que acabou por desaguar em uma grande chacina: adultos, crianças e mulheres foram imolados como oferenda ao El Rei Dom Sebastião. Continuando o voo de Caetana, esta, após atingir a família Pessoa¹⁹², desce para a Detenção do Recife, onde Quaderna diz que “*vinde anos depois, ocorrerá a morte, por degola, de dois homens, um deles fundamental em minha história*”, e, aqui há uma dupla referência: a da personagem e a do autor. Quaderna refere-se ao seu Padrinho, que foi encontrado morto, degolado a 24 de Agosto de 1930¹⁹³ na torre de sua fazenda; e Suassuna, através de Quaderna, está a referir-se à morte de João Dantas, a 6 de Outubro de 1930, primo da sua mãe, assassino de João Pessoa, que “*foi encontrado com a garganta cortada, na cela do terceiro andar da Detenção. Até hoje a gente tem certeza que ele foi assassinado e o outro lado diz que foi suicídio*”¹⁹⁴, em 1931 (*O Rei Degolado* começa em 1911, por isso ele diz vinte anos depois). Toda esta enumeração de crimes desemboca na cidade da Paraíba, mais precisamente no Palácio do Governo, onde Caetana “*sobrevoou duas vezes, agourando morte sangrenta a dois Presidentes que iriam ocupá-lo, - um treze, e o outro dezessete anos depois*”. Atentemos novamente para o facto de que, antigamente, no Brasil, em torno dos anos 20/30, o termo presidente significava governador do estado, desta forma os dois governadores/presidentes assassinados são, respectivamente João Suassuna, Pai de Ariano que ocupou o cargo em 1924, e João Pessoa, eleito em 1928. Neste momento, Suassuna espraia todo o sentido do livro que passa a ser um elemento de intersecção entre o mítico e o historiográfico, ao recuperar os acontecimentos (que vão do século XIX ao XX) que povoaram a infância, tanto de Quaderna, quanto do menino Ariano e que deixaram uma marca indelével no escritor Ariano Suassuna. Em *O Rei Degolado*, o tom autobiográfico é muito mais intenso do que em *A Pedra do Reino*, o que – como pontuado – culminou no abandono do projecto do livro por arte do autor. Podemos arriscar dizer que a ausência

¹⁹¹Recordem-se que já falamos sobre a aproximação do nome Suarana que, na obra, está ligado ao nome Suçuarana, uma espécie de onça, ao nome Suassuna.

¹⁹²Referencia ao assassinato de João Pessoa, governador da Paraíba, que foi morto em 1930.

¹⁹³SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino*. Op. Cit. p. 27.

¹⁹⁴SUASSUNA, Ariano. *Cadernos de Literatura Brasileira*. Op. Cit. p. 28. Lembrem-se também que esta aproximação entre a morte do padrinho de Quaderna e a de João Dantas, foi, inicialmente, feita de maneira inconsciente por Suassuna durante a elaboração de *A Pedra do Reino*. Quem percebeu a coincidência foi a sua irmã Germana ao ler uma das versões do livro e Ariano, então, ‘aproveitou o facto e acentuou, conscientemente, os detalhes para aproximar as duas mortes.

causada pela morte precoce e arrebatadora do Pai fez de Caetana uma presença na vida de Ariano Suassuna que a transpôs como símbolo e insígnia da sua obra - “*aqui no Sertão, a Morte é uma mulher, e, desde menino, foi diante dessas encruzilhadas de fogo que eu vivi, atraído e fascinado: a Vida e a Morte; a Mulher e a Sina, Deus e o Demônio; o Mundo e a Cinza*”¹⁹⁵.

Como dissemos, *O Rei Degolado* é composto por XXIII folhetos: do folheto I ao VI, podemos ver como um único acto, a preparação de Caetana; no folheto VII é a vez da sua primeira actuação, com a emboscada aos chefes da família Villar. Há então a suspensão da narração dos acontecimentos de 1911 e 1912 e, a partir, do folheto VIII o livro volta para o ano de 1938, ano em que Quaderna foi intimado a depor sobre a morte do seu Padrinho. Do folheto VIII ao XII, é uma recuperação de factos ligados tanto ao seu depoimento como aos acontecimentos que marcaram este período como a proclamação, em Taperoá, das Repúblicas Popular do Brasil (comunista) e da Unitária do Brasil (aristocrática e integralista¹⁹⁶), respectivamente proclamadas por Clemente e Samuel, mestres de Quaderna, o que obriga este a proclamar o Quinto Império do Brasil (sebastianista, messiânico, popular e profético¹⁹⁷). No folheto XI, após ter proclamado o Quinto Império do Brasil, Quaderna assume-se como o *Rapsodo do Sertão* e começa a

¹⁹⁵SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 87.

¹⁹⁶“O integralismo foi em parte um movimento de negação: anticomunista, antiliberal, anti imperialista, que durante a primeira metade dos anos 30 mobilizou milhares de pessoas que tinham por objectivo ‘salvar o Brasil’. Assim como as ideologias fascistas na Europa, teve um carácter de oposição a uma série de elementos que na época dominavam a cena política e cultural, em muitos casos elementos que estavam desacreditados (os ideais burgueses, o pacifismo, a própria democracia). Além de se contrapor às instituições liberais que desde o século XIX governavam o Brasil e ao incipiente movimento comunista. O integralismo foi uma proposta - talvez a primeira - de construção do Brasil como Nação do século XX. Contando com uma participação popular até então inédita, o movimento penetrou nas cidades e no campo, organizando-se de uma forma que não havia sido feita antes em termos nacionais. Na época, os partidos políticos - e esta inclusive era uma das críticas mais contundentes à democracia, especialmente no Brasil - não eram organizações permanentes na vida popular, não contavam com estruturas nacionais e muito menos com participação activa de quem não estava directamente envolvido no processo eleitoral. O movimento integralista foi, portanto, o primeiro movimento de massas organizado no Brasil. Os integralistas partiam de uma narração histórica de como o país constituiu-se ao longo dos séculos para mostrar que o resultado final, o momento que vivia, não satisfazia os ideais de pátria, nação, soberania: tinha antes desembocado em um estado fraco, em instituições políticas inadequadas para o Brasil e em um povo dividido, sem noção de unidade nacional. As concepções integralistas de Estado, história, nação, etc, sofreram grande influência de intelectuais brasileiros como Oliveira Vianna, Alberto Torres, e também de leituras de teóricos europeus, como Sorel e Manólesco, muitos deles ligados ao corporativismo e ao fascismo. Não foi um movimento tão homogéneo quanto se pensa, em termos de ideias e propostas, pois dirigentes como Gustavo Barroso pregavam abertamente o anti-semitismo, enquanto o próprio Plínio Salgado - chefe maior do movimento - defendia a mistura de raças e etnias tão caro ao nacionalismo brasileiro; no início do movimento, monarquistas alinhavam-se com os integralistas; em algumas áreas rurais mais atrasadas, os integralistas alinhavam-se com o trabalhador rural, e nas mais desenvolvidas, acabavam em aliança com as oligarquias”. GOUVÊA, Viviane. *Pensamento Político Brasileiro nos Anos 30: o Integralismo*. Trabalho apresentado no mestrado de Ciência Política do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

¹⁹⁷SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 59.

desvelar o seu Reino, definindo os seus limites e território como sendo o Sertão. Discursa sobre a constituição do seu povo, o sertanejo, fazendo uma exegese do seu projecto político e literário¹⁹⁸. É no folheto XII que ocorre, propriamente, o segundo depoimento de Quaderna ao ‘Sr. Corregedor’. Vale voltar chamar a atenção para o facto de que os depoimentos de Quaderna decorrem durante a Semana Santa; o primeiro, ainda na *Pedra do Reino*, foi no dia 13 de Abril de 1938, em uma quarta-feira Santa, o segundo depoimento decorre no dia seguinte, logo, quinta-feira Santa. A ideia original de Suassuna era registar assim a via crucis de Quaderna, que só no terceiro volume da trilogia (em elaboração) chegaria à sexta-feira da Paixão. O tempo cronológico de duração de toda a trilogia, seria, assim, apenas de três dias, apesar da extensão da *Pedra do Reino* e do encadeamento de acções que perduram e transpõem-se para *O Rei Degolado*. “(...) dei o primeiro depoimento ontem e não fui preso, apesar de ser uma Quarta-Feira de Trevas. Assim vou de novo à pedra agora, pois é Quinta-Feira Santa (...). O Corregedor mandou que voltasse hoje à Cadeia para dar o segundo depoimento, e quero ver se, de novo, escapo da prisão!

- O perigo será o depoimento de amanhã, pois é Sexta-Feira da Paixão, dia em que Cristo foi crucificado! – disse Maria Safira, e eu estremeci, porque pela primeira vez me ocorria o facto de que eu estava vivendo três dias de Paixão, como acontecera ao sertanejo-judaico, Jesus Cristo, no Sertão da Judéia, áspero, seco, pedregoso e cheio de cactos como o nosso”¹⁹⁹. É ainda neste folheto que acontece a preparação para a mudança, a que já nos referimos, no tom da narrativa e o que despoleta essa alteração é o próprio Corregedor ao dizer: “-Meu caro Dom Pedro Dinis Quaderna, (...) em toda essa sua história o que me parece fundamental é a sua própria personalidade, é a sua atuação no caso! Quero portanto que você esclareça hoje ‘quem verdadeiramente é você!’²⁰⁰(...). Dedique a sessão de hoje a suas relações com o velho Rei Degolado (...) a meu ver, essa é a chave de tudo o quanto aconteceu, incluindo-se aí, claro, a morte por degola de seu tio e Padrinho, Dom Pedro Sebastião. Assim me conte a sua vida e a vida de seus primos, desde o nascimento e a infância de vocês. ‘Abra sua consciência e faça a sua confissão’, porque eu e Dona Margarida estamos aqui ansiosos para ouvi-lo!”²⁰¹.

¹⁹⁸Ainda neste capítulo dedicaremos um ponto para olharmos com atenção o Sertão e o povo sertanejo dentro da óptica suassuniana.

¹⁹⁹SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 61.

²⁰⁰SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 70.

²⁰¹SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 73/74.

E Quaderna assim o faz: “-Devo obedecer-lhe, Sr. Corregedor, e contar tudo do princípio. Talvez com isso termine prejudicando a redação da minha Epopéia, pois vou deixar um pouco de lado as ações guerreiras dos outros para falar de mim mesmo. Mas, pensando bem, talvez nem ocorra isso. Ao dar o depoimento sobre toda a minha vida, talvez eu possa ir, também, contando a parte bandeirosa, política e guerreira das lutas sertanejas, isto é, construindo o meu Castelo-epopeico. Vou, então, contar tudo do princípio, fixando-me mais, porém, na Grande Guerra Sertaneja, acontecida de 1912 a 1930; pois, data vénia, ela, e não a minha humilde personalidade, é que parece ser a chave de tudo o que aconteceu a meu Padrinho, O Rei Degolado, e a seu filho mais moço Sinésio, O Alumioso, o rapaz do cavalo branco, Príncipe da Bandeira do Divino²⁰² do Sertão”²⁰³. Quaderna começa a discorrer sobre si partindo de um sonho que reflecte dois dos principais motes da sua vida: ser coroado Génio da Raça, através da Academia Brasileira de Letras; e os seus mortos, seu Pai e seu Padrinho. É a partir deste ponto, começo do folheto XIII, que a Guerra do Sertão adquire uma dimensão mítica, e o tom autobiográfico instaura-se até o final do livro no folheto XXIII, que conclui a sua história sem nunca mais voltar ao conflito da emboscada, deixando a ela e ao leitor em estado de suspensão. Devemos atentar para um detalhe presente naquela passagem citada do texto de ORD que se refere à ‘fala’ de Quaderna quando afirma que deve “contar tudo do princípio”, essa assertiva ratifica o tom mítico da obra, uma vez que é condição do mito clássico estar no limiar, fazer parte do acto original²⁰⁴.

Do folheto XIII ao XXIII, portanto durante dez folhetos, Suassuna/Quaderna, desenrolam o novelo da infância. “Ao Sol da Onça Caetana, de qualquer maneira, forma um todo – pois conta a infância de Quaderna – pode ser lido independentemente, valendo por si só²⁰⁵ (...) na verdade, ninguém pode entender a personalidade de

²⁰²Refere-se à festa do Divino, culto ao Divino Espírito Santo, instituído por Portugal nos primeiros anos do século XIV pela rainha Isabel, mulher de D. Diniz, quando construiu a igreja do Espírito Santo em Alenquer. Chegou ao Brasil pelas mãos dos colonizadores e popularizou-se no século XVI. É celebrada com missa cantada, procissão, leilão de prendas e as manifestações folclóricas peculiares de cada região. Na preparação da festa realiza-se uma folia, com a bandeira do Divino, para arrecadar fundos e são armados coretos, palanques e um trono para o imperador do Divino. Trata-se de uma criança ou adulto que, durante a festa, exerce poderes majestáticos. É uma festa religiosa móvel, que dura em torno de dez dias e termina no domingo de Pentecostes, no mês de Maio. O dia de Pentecostes, data em que a Igreja Católica comemora a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos, ocorre sete semanas depois do domingo de Páscoa. Em alguns lugares a festa, sumptuosa e colorida, tem como maior atracção uma cavalgada que representa as lutas entre cristãos e mouros durante a invasão árabe na península Ibérica. *Sociedade e Cultura*. In: Enciclopédia Compacta Brasil - Larousse Cultural. São Paulo: Nova Cultural, 1995.

²⁰³SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 74.

²⁰⁴Para relembrar a definição de ‘mito’ aqui empregada, ver página 66 deste trabalho.

²⁰⁵SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 129.

Quaderna (...) sem ler esta primeira parte da História d'O Rei Degolado²⁰⁶". É nesta parte do livro que o tom autobiográfico é acentuado a ponto de haver algumas 'contaminações' que provocam um erro graxo na narrativa, como por exemplo, e aqui peço licença para repetir uma passagem do livro citada na página quatro deste trabalho: refere-se à narração, por Quaderna, de um dos cercos à sua casa, em 1930, após João Dantas ter matado João Pessoa, e sua mãe, como resposta à multidão que ameaçava invadir a sua morada, manda que todos cantem o Hino de Princesa e Quaderna diz: "(...) eu estava assombrado, sem entender bem o que era aquilo, mas cantei com meus outros irmãos, a plenos pulmões, desafiando os assassinos da multidão enlouquecida pelo ódio, as estrofes altivas do hino da Cidadela sertaneja"²⁰⁷. Quaderna nasceu em 1897, em 1930, data do cerco narrado, ele estava com 33 anos de idade, logo não poderia cantar o Hino de Princesa "assombrado, sem entender bem o que era aquilo". O que há aqui é uma 'contaminação' na ficção de uma reminiscência de infância do menino Ariano. O trecho citado é um depoimento do que se passou com ele e a sua família quando tinha três anos e segue fielmente as suas lembranças, como o próprio Suassuna já confessou em inúmeras entrevistas. Um outro momento onde também pode-se constatar a mesma situação é a visita de Quaderna, a mando do seu Padrinho, a João Dantas na Detenção em Recife: "Lembro-me que havia uma chave enorme e de que, quando entrei (...) ele estava jogando baralho"²⁰⁸. Outra situação anacrônica. Mais uma vez Quaderna, adulto, homem feito, não poderia ficar tão surpreso com o tamanho da chave de uma cadeia. Essa visita realmente aconteceu. Ariano, também aos três anos, a 3 de Outubro de 1930, foi com sua mãe, prima de João Dantas, visitá-lo na Casa de Detenção e relatou isso em entrevista concedida aos Cadernos de Literatura Brasileira, neste trecho: "lembro que fiquei impressionado com o tamanho das chaves que abriram a cela. Eu lembro também que João Dantas estava de meia e chinelos, coisa que não se usava muito. Ele estava numa mesa jogando baralho"²⁰⁹.

Há ainda muitas outras passagens, que, não necessariamente, fazem esta 'confusão' cronológica, mas que marcam na perfeição o tom autobiográfico, como, por exemplo, quando Quaderna sonha que o pai está vivo e ao encontrá-lo diz: "Papai, diziam à gente que o senhor tinha morrido, que um homem chamado Miguel tinha

²⁰⁶SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 130.

²⁰⁷SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 121.

²⁰⁸SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 122.

²⁰⁹SUASSUNA, Ariano. Cadernos de Literatura Brasileira. Op. Cit. p. 28.

matado você no Rio, junto ao Riacho do Elo”²¹⁰. De facto o assassino do Pai de Ariano chamava-se Miguel Alves de Souza e matou João Suassuna na cidade do Rio de Janeiro, entretanto, em *O Rei Degolado*, o Rio a que se refere Quaderna no qual o Pai foi assassinado é o rio Taperoá, mas Suassuna, ao escrever Rio em maiúscula, não só imprime valor ao rio Taperoá, como também deixa a dica ao leitor informado, de que está a falar da cidade do Rio. Outro trecho importante no que diz respeito ao tom confessional ocorre no Folheto XV, *Cantar do Bem e do Mal*, onde, em seu depoimento ao corregedor, Quaderna confessa que suas palavras são parciais e que seu depoimento dirige-se “somente a mim mesmo e à minha família, àqueles que foram atingidos, como eu, pela morte de meu Pai e pela degolação de meu Padrinho”²¹¹ e completa “é a poderosa presença do sangue de meu Pai e de meu Padrinho, arcada pelo signo da bandeira sangrenta de sua morte a me compelir para o alto, para o fogo do Sol. Todo menino, Sr. Corregedor, cria para si seus Príncipes e Princesas, deuses, demónios, heróis e Cavaleiros (...) que se tornam os modelos de suas vidas. No meu caso, foram os mortos de minha família e as terríveis Divindades tapuio-sertanejas (...). Eu tive a sorte – ou a desgraça, ou a sina, não sei! – de ter os meus heróis em casa, como brasas ardentes colocadas desde muito antes do meu nascimento sobre a minha cabeça”²¹². O autor já dá a dica de que esse será um testemunho dedicado à sua família na abertura do livro, quando dedica-o à sua mãe, à sua mulher e aos seus irmãos.

Não vemos a questão do tom autobiográfico como um problema à narrativa, e sim como uma questão a ser pensada e que está embutida na própria opção feita pelo autor para a construção da história de *O Rei Degolado*, em forma de depoimento, o que, de alguma maneira, permite o tom confessional, já que um depoimento é um testemunho de algo que se viu ou que se viveu. Logo o tom autobiográfico parece-nos lícito, entretanto este não é o cerne do nosso trabalho, e essa análise, bem como o levantamento de todas as incursões autobiográficas neste livro, exige um trabalho específico que se dedique, exclusivamente, a levantar as passagens onde o tom autobiográfico instaura-se. Colocamos aqui apenas os trechos que consideramos mais importantes, a fim de compreendermos a informação dada pelo próprio autor quando afirma que esse [o tom autobiográfico] foi o motivo que o fez parar com a escrita de *História d’O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão ao Sol da Onça Caetana*.

²¹⁰SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 124.

²¹¹SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 85.

²¹²SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 86.

Considerado inacabado por boa parte da crítica literária e posto de lado tanto por ela, quanto por pesquisadores, *O Rei Degolado* não é visto por nós desta maneira. Em linha com o pensamento do crítico Maximiano Campos²¹³, acreditamos ser este um livro convulso que revela Suassuna na obra, contudo, mais do que isso, ergue, definitivamente, o seu Castelo Sertanejo. Na *Pedra do Reino*, o alicerce foi construído, não só porque “ninguém pode entender a personalidade de Quaderna (...) sem ler esta primeira parte da História d’O Rei Degolado”²¹⁴, mas porque é em *O Rei Degolado* que todo o universo configuracional de Suassuna é decantado. Para Ariano este é um “*estranho livro que brotou dos subterrâneos do meu sangue. Exigência no sentido de Deus ou incursão no subterrâneo de meu subconsciente e do mundo, levantador de miragens causados pelo ardente Sol sertanejo ou de mitos mais compactos e verdadeiros do que a simples ‘realidade’? (...) Não sei, então, se meu romance será um relato ou uma exigência, uma novela disforme e desagradável ou uma epopéia frustrada, um monstruoso, tedioso e pouco divertido romance picaresco ou uma novela de cavalaria (...). Não fui eu que escolhi nem a sua forma, nem o seu tamanho, nem seu modo de narrá-lo: tudo isso me foi sendo imposto aos poucos pelo próprio universo da obra, de modo que, à falta de uma explicação melhor, dou essa – trata-se de uma Ilumiará*”²¹⁵, *disforme e bruta como as enigmáticas ilumiaras de pedra do Sertão*”²¹⁶.

II.II – De mãos dadas com Quaderna²¹⁷

Esclarecida a obra, é hora de falar do homem, se bem que uma coisa não se faz sem a outra, visto que (homem e obra) se constroem mutuamente. Muito já foi dito sobre o narrador e personagem principal da demanda novelesca suassuniana, que para além de se revelar e erigir-se através da obra, é a linha que tece a trilogia, tornando-a uma só história. É Quaderna quem define o tom da narrativa e é através dos seus olhos e com sua permissão que o leitor adentra o universo suassuniano e por que não dizer agora, quaderniano? A genealogia de Quaderna tem uma importância cabal para

²¹³Na *Nota do Autor* de *O Rei Degolado*, Ariano Suassuna diz que em conversa em sua casa, o crítico e amigo Maximiano Campos disse que este livro “é mais do que violento: é um livro que chega a ser convulso”. In. ORD. Op. Cit. p. 134.

²¹⁴SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 130.

²¹⁵“Ilumiaras são anfiteatros ou conjunto-de-lajedos, insculpidos ou pintados há milhares de anos pelos antepassados dos índios Carirys no sertão do Nordeste brasileiro e que, como ‘A Pedra do Ingá’, na Paraíba, forma lugares de cultos. Por isso, normalmente têm como núcleo uma Itaquatiara, isto é, um Monólito central, lavrado por baixorrelevos, ou decorado por pinturas rupestres”. SUASSUNA, Ariano. Apud SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Op. Cit. p. 303.

²¹⁶SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 134/135.

²¹⁷Ariano Suassuna inspirou-se em João Cabral de Melo Neto para dar o nome da sua personagem, pois *Quaderna* é o título do quarto volume de poemas de João Cabral de Melo Neto, que reagrupa textos escritos entre 1956 e 1959. Informação extraída em: SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Op. Cit. p. 307.

aprofundar-mo-nos no universo suassuniano, pois ela é que vai indicar o caminho pelo qual o texto envereda.

Dom Pedro Dinis Ferreira Quaderna, ‘O Decifrador’, como se auto-define²¹⁸, nasceu em 16 de Junho de 1897, é o “*mesmo Dom Pedro IV, Rei do Quinto Império e do Quinto Naípe, Profeta da Igreja Católico-Sertaneja e pretendente ao trono do Império do Brasil (...) consta na minha certidão de nascimento ter nascido eu na Vila de Taperoá*”²¹⁹. Aqui está registada a primeira informação sobre Quaderna, nome, nascimento e já podemos fazer uma primeira inferência quanto à sua data de nascimento que é no mesmo dia e mês do seu criador, Ariano Suassuna. A diferença faz-se no ano de nascimento, Quaderna é trinta anos mais velho que Ariano. Desta forma, criador e criatura, ainda que com o hiato de 30 anos comemoram aniversário no mesmo dia – é como se Suassuna quisesse com isso registar duas coisas: primeiro - que o seu nascimento, ou renascimento, dá-se com essa obra; segundo – que este número (30) funciona como uma insígnia, um algarismo cabalístico, pois Trinta é o ano e o nome da Revolução que marcou a sua história pessoal e ficcional, é o ano em que seu Pai foi morto. “*(...) aqueles que ao ouvir a palavra ‘Trinta’, sabem que ‘trinta’ não é somente um número; 30 é o nome de uma Revolução; o nome do ano glorioso, sangrento e terrível; um tempo no qual nós, sertanejos, não podemos pensar sem ouvir de novo o estalejar das balas nos tiroteios sem sentir de novo o sangue do ódio e do sofrimento*”²²⁰. Os 30 anos que separam Quaderna de Suassuna também sugerem uma possível actualização do romance. Em 1930, Quaderna tinha 33 anos, ao passo que Ariano, três. Suassuna precisava de Quaderna para poder estar presente nos factos de 30. Quaderna funciona, assim, como uma máquina do tempo, que permite a Suassuna visitar os acontecimentos de 1930 e imprimir sobre eles a sua verdade. Já dissemos que o tom autobiográfico nesta obra é intenso e, obviamente, isso só pode acontecer através de Quaderna que permite uma leitura como um alter-ego de Ariano. Muitas serão, assim, as similitudes entre a vida e os caminhos literários de um e de outro. As que forem importantes para a compreensão da obra em análise serão aqui registadas.

Voltemos então a Quaderna que é um “*descendente em linha masculina e direta, de Dom João Ferreira-Quaderna, mais conhecido como El-Rei Dom João II, o Execrável, homem sertanejo que, há um século foi Rei da Pedra Bonita (...). Isto significa que sou descendente, não daqueles reis e imperadores estrangeiros e*

²¹⁸SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino*. Op. Cit. p. 5.

²¹⁹Idem.

²²⁰SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 80.

*falsificados da casa de Bragança (...), mas sim dos legítimos e verdadeiros Reis brasileiros, os Reis castanhos e cabras da Pedra do Reino do Sertão, que cingiram, de uma vez para sempre, a sagrada Coroa do Brasil, de 1835 a 1838, transmitindo-a assim a seus descendentes, por herança de sangue direto e divino*²²¹. Essa passagem, ao primeiro olhar, permite uma leitura de Quaderna como um louco, que imagina ser descendente de uma família real, mas ao analisarmos com atenção, e à medida que o conhecemos, vemos que entrou conscientemente em estado de loucura romanesca, de leitura desenfreada, principalmente do romanceiro brasileiro e ibérico, buscando neles não só modelos de comportamento e acção, mas modelos para a criação da sua obra, que será alicerçada na literatura popular, o que o permitirá tornar-se o Génio da Raça Brasileira. No rastro deste pensamento, não é gratuita a opção, feita por Suassuna, de dar a Quaderna, como um dos seus traços, a epilepsia. Em teoria da literatura, sintomas patológicos estão intimamente ligados à fruição literária e assim também acontece com Quaderna, um ser que está em constante acto de criação literária. A sua epilepsia é considerada um ‘mal-sagrado’ que é detonado através da beberagem litúrgica do Vinho da Pedra do Reino que melhora “*a cegueira poética e profética que me possui durante a maior parte do tempo (...) se o bebesse [o Vinho] no almoço, seria infalivelmente atacado pelo ‘mal sagrado do Génio’: teria visões e visagens, como Poeta-épico, visionário e Profeta que sou; reviveria aventuras e cavalarias que já vivera, em minhas batalhas e emboscadas sertanejas; possuiria em sonho todas as mulheres que desejasse; por fim, dormiria um curto, mas profundo sono enxaquêquico; e acordaria com uma lucidez terrível, divino-demoníaca, fundamental para a solução de Enigmas e logogrifos (...) preparei tudo e comecei a beber liturgicamente o Vinho que tinha levado. Assim que acabei, deitei-me em cima da alta pedra, para esperar a parte mais violenta do ‘acesso’, a primeira. Nunca vi tal coisa em mim, porque, quando a gente bebe o Vinho, cai, no mesmo instante, no sagrado sono-de-ataque da Poesia escumejante. Mas já vi Lino Pedra-Verde*²²² *atacado da embriaguez sagrada do Sertão, de modo que sei como é terrível: a gente cai no chão, escabujando e espojando-se, babando pela boca, com os olhos torcidos e revirados*²²³. Está feito e descrito o acesso - *sagrado sono-de-ataque da Poesia escumejante* – nada mais é que o ataque epiléptico

²²¹SUASSUNA, Ariano. PDR. Op. Cit. p. 5.

²²²Lino Pedra-Verde é uma personagem que aparece em *A Pedra do Reino* como um dos alunos e colegas de Quaderna na Escola de Cantoria da Onça Malhada.

²²³SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 62.

que leva a nossa personagem a enveredar pelo processo criador, tendo como elemento adjuvante o Vinho²²⁴ sagrado da Pedra do Reino.

Vale então chamar a atenção para quais são as suas veredas. Quaderna revela-as no trecho acima transcrito, quando fala das suas visões e visagens como Poeta-épico, visionário e Profeta, revivendo aventuras, cavalarias, batalhas e emboscadas sertanejas o que faz parte do universo poético do romancista, fonte que alimenta o seu processo e projecto literário, já que é no universo da literatura popular que os seus sonhos de reinado, cavalaria e aclamação como Génio da Raça podem concretizar-se. É ao manifestar o seu desejo em ser o Génio da Raça que Quaderna mais dialoga com a tradição ibérica, diálogo esse revelado nos temas escolhidos e na estrutura proposta dentro do seu projecto literário em construir uma Crónica-epopeica, uma novela de cavalaria, onde o Sertão será o Reino por onde caminharão seus cavaleiros, guerreiros e batalhas. As lacunas de transposição das características medievais ibéricas serão preenchidas não só pelo repertório íntimo de Quaderna, como pelo adquirido através das suas leituras dos romances de cavalaria. Sua obra terá essa base adaptada ao universo sertanejo. Quaderna usa a sua família e os acontecimentos a ela sucedidos como tecido para alimentar a sua grande Obra. Seu projecto inclui narrar durante o depoimento ao Corregedor todos os seus dramas, tragédias, infortúnios, alegrias e cavalgadas, tendo como mote o seu Padrinho, não só por ter sido assassinado, mas por representar, para Quaderna, *“uma figura de herói, de Príncipe e Cavaleiro”*²²⁵. E aqui mais uma vez o tom de romancista faz-se presente. Romance de cavalaria sem lutas não é possível, portanto, resolve a questão com a escolha da descrição dos 20 anos de Guerra sertaneja. *“O facto de eu sentir na boca, de vez em quando, o gosto de sangue dos sonhos, vem da minha ‘sina’ de Garcia-Barretto”*²²⁶ e de Quaderna, um descendente, portanto de velhas famílias e velhos sangues sertanejos, nos quais se acumulou um estranho testamento de afetos e rancores ancestrais, dívidas de sangue a cobrar e a pagar, heranças de ódios e lealdades ilanienáveis (...). Sinto pulsarem dentro de mim os sangues que, através deles [os seus ancestrais], vieram para minhas veias. O dos Garcia-Barrettos, sangue visigodo, de altos homens agalegados do Norte de Portugal, tocado aqui pelo sangue

²²⁴Sobre o Vinho, Quaderna revela na p. 123 de ORD que quando sua mãe teve a notícia do assassinato do seu marido, o seu desespero foi tão grande que não coube *“em sua garganta sufocada (...) Tia Filipa dava a ela um cálice de vinho e foi talvez por isso que o Vinho se tornou para mim, daí em diante, um elemento de vida, ligado à consagração e aos rituais da Morte – e, portanto, aos de Deus”*.

²²⁵SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 88.

²²⁶Embora Quaderna não tenha o apelido Garcia-Barretto, era descendente desta família pela parte materna, como esclare na p. 116 de ORD. Op. Cit.

judaico (...). Quanto ao sangue dos Quadernas, é mais Deserto – é árabe, cigano, negro-espanhol, cariri e mameluco (...). Vejo então, esse pétreos rostos castanhos e ibérico-mamelucos dos meus antepassados (...), pertencentes à ‘bárbara Arsitocracia do Couro’”²²⁷.

Quaderna sonha alto e quer ser membro não só da Academia Brasileira de Letras, como também da Academia de Letras dos Emparedados do Sertão da Paraíba²²⁸, para assim conseguir ser o ponto de intersecção entre as duas literaturas que cada uma dessas Academias representa: a erudita e a popular, respectivamente. E aqui Suassuna retoma o cerne do Movimento Armorial que, através da reescritura e da recriação, busca transformar a arte popular em erudita sem, contudo, perder o que há de popular no popular. Para ser o Génio da Raça, Quaderna, dentre outras coisas, frequenta a Escola de Poesia da Onça Malhada, onde aprendeu com seu mestre de poesia, João Melchiades, que “*havia dois tipos de romance: ‘o versado e rimado’, ou em poesia; e o ‘desversado ou desrimado’, ou em prosa*”²²⁹. Esse é apenas o começo e se dá ainda na *Pedra do Reino*, mas em *O Rei Degolado*, Quaderna já tem o seu mundo mítico delineado e esclarece assim a sua genealogia e projecto literário: “*Samuel e Clemente costumam falar mal da ‘embasbacada admiração’ que eu tenho por José de Alencar*²³⁰ (...) *para me entender é preciso levar em conta que José de Alencar não era o Génio da Raça – era apenas um dos Precursores dele. (...). Pressentia ele que existem dois tipos de Poetas – os da Cidade e os do Deserto: mas não passou daí (...) os Poetas da Cidade têm que fazer uma opção: ou idealizar e inventar heróis elevados acima da condição humana, como fazia José de Alencar; ou apresentar os homens do Povo embrutecidos e degradados pela miséria, como Aluísio Azevedo*²³¹; *ou então baixar seu vôo, como Machado de Assis, criando seus personagens a partir de caracteres mesquinhos de*

²²⁷SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 77/78.

²²⁸Academia ‘criada’ por Quaderna e seus mestres Samuel e Clemente no Folheto XXVII da PDR. O termo ‘emparedados’ é sugerido por Quaderna que assim o justifica: “-É o único nome em tono do qual podemos nos unir. Eu sou ‘emparedado’ porque, segundo vocês, vivo assim, murado entre o enigma e o logogrifo. Clemente porque vive ‘agrilhoadado entre as paredes do grifo e do mundo, entre os elos de ferro do preconceito e da injustiça social’. Quanto a Samuel, ‘anjo decaído nas paredes de pedra da prisão terrena’ é também emparedado, porque vive aqui, ‘exilado neste bárbaro Deserto africano e asiático que é o Sertão’ (...) nós três somos ‘emparedados’ porque, com as andanças e extravios políticos que o Brasil vai vivendo, nós todos temos cara de quem com culpa ou sem culpa, vai ser encostado à parede e fuzilado!”. SUASSUNA, Ariano. PDR. Op. Cit. p. 133/134.

²²⁹SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 56.

²³⁰Escritor brasileiro. Maior expoente da prosa no período Romântico (séc. XIX). Sua obra divide-se em ciclos, assim o primeiro seria o indianista, onde destacam-se *O Guarani* e *Iracema*; no urbano, temos *Lucíola*; no regional, *O sertanejo* e *O Gaúcho* e, por fim, o ciclo histórico, com destaque para *A Guerra dos Mascates*.

²³¹Escritor brasileiro, oriundo do estado do Maranhão. Foi o responsável por inaugurar o estilo Naturalista, no Brasil, em 1881. Dentre as suas obras destacam-se *O Mulato* e *O Cortiço*.

*burgueses – comerciantes, doutores, industriais, funcionários públicos, banqueiros, mulheres venais e adúlteras-a-furto, enfim, toda essa corja onde pulula o que o carácter humano tem de desprezível. Eu não faço nenhuma dessas opções. Não tendo outro jeito, parto do mofo mesquinho das ruas aqui da Vila, e dos personagens cruéis, corruptos e sem grandeza que fazem a maioria dos homens. Rio deles e de mim mesmo, mas meu riso não é o sorriso irónico, corrosivo, mesquinho, mofado e encasacado de Machado de Assis. É o riso-a-cavalo, grosseiro e macho, que permite reunir corajosamente as injustiças, as feiuras e os destroços da vida real para, com eles, empreender o galope do Sonho, e manter, assim, a chama da minha Epopéia, da minha insurreição permanente, contar as feiuras e injustiças do real”*²³². Mais adiante Quaderna continua: “*sou uma dessas pessoas que procuram tornar a loucura da vida alguma coisa de suportável e de literariamente aceitável e epopeicamente belo*”²³³. Essa última parte vem por ratificar o que dissemos quanto ao estado de loucura romanesca do nosso narrador. Quaderna sabe que a vida é triste, dura, feia, áspera, e lança mão do folheto e dos espectáculos populares como defesa, lucidamente.

Por fim, fica o registo de que devemos perceber que o percurso de Quaderna, “*o modesto Cronista-Fidalgo, Rapsodo-Acadêmico e Poeta-Escrivão*”²³⁴, em *O Rei Degolado*, não se realiza apenas com a construção da sua Obra, seu Castelo Sertanejo. Esse projecto está em linha com o desenvolvimento de um plano político de base monarquista, o que possibilitaria executar na plenitude as suas duas maiores ambições: ser o Génio da Raça e o Imperador, o Rei do Brasil “*não um Império mofado e encasacado, mas uma imensa fraternidade do Povo castanho com todos os Brasileiros convocados ‘a serviço’, vestidos de caqui e mescla azul numa média da nossa pobreza honrada, e unidos aos Soldados em torno do nome sagrado de Deus. E só assim (...) é que eu teria ambiente propício para erguer meu rouco Cantar castanho, este Castelo bandeiroso e cavalariano que é a Obra genial da Raça Brasileira*”²³⁵.

II.III – O Sertão – Universo Suassuniano

Toda a obra de Suassuna é tecida sobre um único cenário, o Sertão nordestino. Podem mudar as cidades por onde suas personagens transitam, mas o Sertão está lá. Principalmente o sertão da Paraíba e o de Pernambuco. Se Quaderna é o tecelão que

²³²SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 66/67.

²³³SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 73.

²³⁴SUASSUNA, Ariano. PDR. Op. Cit. p. 6.

²³⁵SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 60.

alinha a trilogia suassuniana, o Sertão é a matéria-prima que serve de base para a construção desta imensa colcha de retalhos que é o universo suassuniano.

Para compreendermos melhor este universo, faz-se necessário alguns esclarecimentos sobre a constituição do Sertão e do seu povo, o sertanejo. Temos consciência que até este ponto do trabalho, muito já clarificamos sobre o Sertão, entretanto algumas questões específicas relativas ao aproveitamento ou não em *O Rei Degolado*, da estrutura sócio-cultural, político-económica e geográfica sertaneja vale a pena sinalizar. Segundo os geógrafos, o Nordeste brasileiro é dividido em três áreas: a Zona da Mata, é a região cujo litoral vai da desembocadura do rio Parnaíba até a Baía de Todos os Santos, com um clima subtropical húmido e uma vegetação densa; o Agreste nordestino, uma área de transição entre a Zona da Mata e o Sertão, que se estende por uma vasta área dos estados brasileiros da Bahia, Pernambuco, Paraná e Rio Grande do Norte. O principal acidente geográfico da região é o Planalto da Borborema. Do lado leste do planalto estão as terras mais húmidas (Zona da Mata); do outro lado, para o interior, o clima vai ficando cada vez mais seco e, por fim, desemboca-se no Sertão, vastíssima área semi-árida. Apesar de actualmente a palavra sertão aparecer geralmente relacionada à região nordeste do Brasil, seu significado original refere-se a uma região afastada dos centros urbanos. Ou, simplesmente, o interior de um país.

Como dissemos no primeiro capítulo deste trabalho, Ariano Suassuna passou a sua infância em Taperoá, no sertão da Paraíba, aonde viveu oito anos. A particularidade geográfica do sertão transmitiu-se para sua obra, o que estabelece assim não só o homem do Sertão, mas o Sertão no homem. No rastro deste pensamento, o Sertão, em Suassuna, cresce em proporção às dimensões de mundo de Quaderna, mas este não se preocupa em examiná-lo, e sim em narrá-lo. A análise do que é este Sertão fica a cargo do leitor, caso queira. Para Suassuna/Quaderna, o Sertão é muito mais do que aquela delimitação geográfica, é o seu Reino. O carácter que define a sua unidade enquanto região, ultrapassa a compreensão das fronteiras administrativas e encontra-se na questão da identidade de um povo ao mesmo tempo nómade e resistente, que tem como questão primordial a sobrevivência em uma terra humanamente impossível, onde a seca²³⁶ é uma presença constante, o que cria um solo infértil. Logo, a fome e a miséria instalam-se diante de um clima abrasador e de uma paisagem “*cortante, feroz e*

²³⁶“(…) aconteceu uma seca terrível, assoladora e cruel (...). Durante dois anos seguidos, as ventanias crestadoras de Agosto e Setembro varreram as nuvens e queimaram as terras do Sertão, sem chuva nenhuma em Janeiro, Fevereiro e Março. Começou o martírio do Povo e eu tive, pela primeira vez, uma ideia do extremo sofrimento, do extremo abandono e da extrema miséria”. SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 110.

enceguecedora”²³⁷. Assim, aos poucos, Suassuna em sua obra delimita o espaço geográfico do Sertão como um espaço literário, construído através das palavras. “*O Sertão é bruto, despojado e pobre, mas para mim, é exatamente isso que faz dele um Reino! É exatamente isso o que me dá coragem para enfrentar o sofrimento e a degradação que me despedaçam e mancham todos os momentos de minha vida – ao ver a fome, a feiura e a injustiça, ao ter o pressentimento da morte, da tristeza e da insanidade, em mim e nos outros. O que me dá ainda coragem é poder esperar pelo dia em que minha vida se identificará (...) com essa áspera Terra-pedregosa, crestada pelo Sol divino*”²³⁸, *misericordioso e cruel, pela faca da poeira e pelo chicote da ventania, e onde galopa, em cavalos magros, pequenos, ágeis, essa estranha legião, faminta e sóbria, de facínoras bronzeados, sujos e maltrapilhos – esses que são os Heróis da minha Epopéia pobre e extraviada. Outros que escrevam sobre a Burguesia rural do açúcar, travestida em ‘nobreza’ pelos títulos comprados do Segundo Império*”²³⁹.

A questão sociopolítica no Sertão também é bastante peculiar e baseada no chamado *coronelismo*, que, em geral, é um grande fazendeiro, ‘apelidado’ por *coronel*. Na pirâmide social sertaneja ocupa o cume, tendo na base a larga legião de vaqueiros, pequenos proprietários de terra, agregados, lavradores, jagunços²⁴⁰, capangas e pessoas simples que dependem dele ou a ele devem e prestam favores. Cada grupo tem a sua hierarquia interna estabelecida a partir do conceito de prestígio, pelo grau de influência moral e importância social atribuídos ao indivíduo dentro daquela sociedade, assim, sobre esses preceitos, funda-se a política local sertaneja que tem como base a luta entre os *coronéis* pela manutenção do prestígio. Vale dizer que essa é uma batalha entre *chefes*, o povo está fora, mas é o primeiro a sofrer as consequências das suas determinações. O *coronel* representa o legítimo árbitro social, e tem poder sobre todos (do padre à força policial), com o apoio integral da máquina do Estado. “Todo o sistema funciona assim, em virtude de um princípio de reciprocidade segundo o qual cada um sustenta para ser protegido e protege para ser apoiado, o voto torna-se uma das principais formas de apoio”²⁴¹. Esse sistema gera uma corda de afilhados, sendo o *coronel*, o Padrinho de todos que a ele se ‘afiliarem’. Soma-se a isso os laços de sangue; através do compadrio, uma família pode reforçar a relação de apoio e proteção. Essa é

²³⁷SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 17.

²³⁸Na obra de Suassuna o “*Sol divino*” é uma das representações da Onça Caetana, a morte.

²³⁹SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 65.

²⁴⁰Jagunços e/ou capangas, são assalariados que trabalham como vaqueiros, agricultores ou mesmo assassinos, defendendo com unhas e dentes os interesses do patrão, de sua família e de sua propriedade.

²⁴¹SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Op. Cit. p. 79.

uma estrutura social forte e poderosa, que gera uma verdadeira teia de troca de interesses e favores, aonde os sertanejos, como insectos que caem nas teias de uma aranha, não conseguem dela desemaranharem-se, pois, a partir do momento em que tornam-se ‘afilhados’ ou ‘protegidos’ de alguém, assumem um lugar na sociedade, deixam de ser ninguém para tornarem-se alguém. Os que estão à margem desse sistema têm como única opção o cangaço²⁴² e/ou a estrada. Acreditamos que a compreensão do sistema político nordestino ilumina o entendimento sobre a obra *O Rei Degolado*, principalmente, na questão da guerra Sertaneja e no acordo previsto para acontecer no início do livro entre as famílias e que ficou em suspensão até o fim da história. Dentro dessa linha de raciocínio, podemos perceber bem que o Padrinho de Quaderna assumia na hierarquia sertaneja o papel de um *coronel* e o tal encontro falhado, nada mais seria que um grande encontro de *coronéis* e seus afilhados, em busca de uma melhor solução para as suas questões pessoais, que definiriam para sempre o destino do estado da Paraíba. A reunião na Onça Malhada tinha como intuito organizar a luta dos *coronéis*, que lá iam se encontrar, contra o poder central para a manutenção do seu poder local.

O desbravamento do Sertão só começou no século XVIII, dois séculos após o ‘achamento’ do Brasil pelos portugueses. A conquista do Brasil deu-se, primeiro, no litoral²⁴³. No século XVII, com o intuito de procurar ouro, pedras preciosas e capturar índios e negros fugitivos para o trabalho escravo, os portugueses organizam explorações territoriais, as chamadas Entradas ou Bandeiras. As Entradas eram expedições oficiais organizadas pelo Governo, enquanto que as Bandeiras eram financiadas por particulares (senhores de engenho, donos de minas, comerciantes). Estes homens que partiam de São Paulo e São Vicente, dirigiam-se para o interior do Brasil, para o sertão²⁴⁴, a pé, abrindo

²⁴² A expressão cangaço está relacionada à palavra canga ou cangalho: uma junta de madeira que une os bois para o trabalho. Assim como os bois carregam as cangas para otimizar o labor, os homens que levam os rifles nas costas são chamados de cangaceiros. O cangaço advém do século XVIII; em princípio, representam grupos de homens armados a serviço de coronéis que roubam e matam nas caatingas. No começo do século XX, muda-se o foco da situação e o Cangaço passa a ser um movimento de desespero frente a um panorama de injustiça social. Os indivíduos começam a entrar para o cangaço com o propósito de vingar a honra de suas famílias, um crime não punido, fazendo, assim ‘justiça com as próprias mãos’, o que não quer dizer que tenham abandonado o crime por encomenda também. Referências: SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Op. Cit. p. 94.

FACÓ, Rui. Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1963.

²⁴³ Em *O Rei Degolado* Suassuna fala sobre a colonização do Brasil e aponta para o desbravamento do Nordeste: “Fora há quinhentos anos. Aqueles duros marinheiros tinham se fixado primeiro no Litoral e na Mata, estabelecendo nos Engenhos a ‘civilização do açúcar’, cruzada de Negros, Portugueses, Índios Tupis, Espanhóis e judeus Cristãos-Novos (...) começavam a subir o pedregoso planalto sertanejo (...) impelidos pela ambição, é certo. Mas eram-no também por desígnios mais profundos e desconhecidos”. SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 12.

²⁴⁴ Chamo atenção para o que sublinhamos no início deste ponto sobre o significado em si da palavra *sertão*: região interior, distante de povoações e afastada da costa; floresta do interior.

caminhos através de florestas, matas, caatingas e serrados, foram, literalmente, os responsáveis pela expansão e conquista do território brasileiro e, atingiram, assim, o sertão nordestino em torno do século XVIII. A colonização tardia do Sertão, o seu difícil acesso e a distância em relação às cidades, talvez seja um dos motivos que levou, na década de 60, ser comum associar a imagem do Sertão à ideia de uma vida primitiva, rústica e pura²⁴⁵, muitas vezes associada à Idade Média, por conta da sua estrutura sociopolítica e económica, o que mostrou ser uma visão anacrónica. Analisada em profundidade vê-se que a organização da sociedade sertaneja é contemporânea, mesmo conservando traços arcaicos. A suposta Idade Média citada encontra-se na cultura popular que preservou e ainda preserva os elementos da sua origem medieval, tais como o romanceiro ibérico, logo o canto gregoriano e as cantigas, saudações cantadas e a presença das histórias dos cavaleiros medievais, principalmente a do imperador Carlos Magno e seus doze pares de França²⁴⁶. De um modo geral, toda a situação cultural que a Europa viveu até o século XVIII chegou ao Sertão através das mãos portuguesas. Foi Portugal que legou ao povo brasileiro todo o romanceiro europeu e mesmo oriental – de mouros, judeus e ciganos -, mas que, inserido e adaptado ao contexto sertanejo, reduplicou-se sem, entretanto, apagar a origem europeia. A oralidade encontrou terreno fértil na sociedade sertaneja, por esta constituir-se, basicamente, por indivíduos iletrados ou analfabetos, o que foi o principal motivo para a permanência e a manutenção do romanceiro e dos valores medievais no Sertão.

Esse é o sertão, mas para Suassuna o Sertão é assim, grafado com maiúscula, é, praticamente, uma entidade e um refúgio. Alimento de inspiração para a sua obra. “*O que acontece comigo é diferente. Eu, como Clemente e Samuel, reconheço que o Sertão é pobre, espinhento, pedregoso e empoeirado. Mas, ao contrário deles, é por isso mesmo que o acho belo e bruto, grandioso e austero – o Reino Encantado do Sete-Estrelo do Escorpião. Samuel acha o Povo sertanejo horivelmente feio, exceto, diz ele, quando, ‘aqui e ali, aparece um tipo de homem eugenicamente ibérico do Norte – louro, alto, de olhos azuis e descendente de Godos’. Eu, tanto acho maravilhosas as Sertanejas belas – as que o Povo, em homenagem à sua beleza, chama de pavoas, dividindo-as em galegas alouradas e juçaras morenas – como admiro a legião de barbudos e entrocados mamelucos, descendentes dos ibéricos morenos que se cruzaram*

²⁴⁵Em sua peça de teatro *Farsa da Boa Preguiça*, Ariano Suassuna faz uma crítica a essa visão do sertão através da personagem Clarabela que vive a supervalorizar os, supostos, valores rústicos do sertão e do homem sertanejo. SUASSUNA, Ariano. *Farsa da Boa Preguiça*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

²⁴⁶Este é o tema a ser tratado no próximo capítulo.

com as mulheres Cariris de cara de pedra e, aqui e ali, com uma ou duas pintas de sangue negro, árabe e cigano”²⁴⁷. E aqui Suassuna começa a definir quem é o povo sertanejo, essa raça miscigenada étnica e culturalmente. *“Caetana vira aportar no Reino do Cariri do Nordeste, uma outra Raça, de marujos, godo-ibérica e celtárabe, saída do Mar por onde viera em Caravelas aurivermelhas e embandeiradas, com seus galhardetes brancos ferrados com a Cruz – a insígnia daquele seu irmão judaico, o Cristo (...) seria ali, nas terras dos tapuios arqueiros Cariris que eles, cruzando-se com as mulheres Ariús, Curemas ou Panatis, iriam dar origem aos Mamelucos sertanejos e fazer, assim, do Reino do Cariri, da nossa perigosa, fêmea e castanha Paraíba (...) o coração do Brasil (...). Depois chegaram outros – ciganos e arábios – e, todos, misturando-se aos Cariris, terminam forjando a Onça Parda da Raça sertaneja, ‘a rocha viva da Raça brasileira’ a única que, por ser castanha, vai um dia servir de medianeira entre os dois mundos e os povos da Rainha do Meio-Dia, cujo centro sagrado ela representa*”²⁴⁸. Neste trecho Suassuna forja toda a constituição do povo brasileiro, que aqui é contada de forma mítica, sob os olhares atentos de Caetana, o que não poderia ser diferente, pois na obra de Ariano e na visão de Quaderna, se é que podemos fazer essa divisão, o Sertão é o mundo, o Reino, *“a rocha viva da Raça brasileira”*. Se o Sertão é o mundo, o Sertanejo é o Povo, e atentemos para o artigo definido ‘o’. Na obra suassuniana não há espaço para mais nenhum outro tipo a não ser o sertanejo, todos os outros povos são citados a partir do seu encontro com o homem do Sertão. Suassuna não diminui os outros povos que formaram o povo castanho, como ele define o sertanejo, mas os valoriza apenas como matriz para constituição do povo e, obviamente, da cultura do Sertão, já que o contacto entre povos não se faz sem que haja uma interferência cultural e esta, no Nordeste brasileiro, deixou a sua marca tanto no âmbito literário, através do romanceiro, como nas representações festivas e folclóricas que especificam a cultura popular nordestina. É a partir do contacto com o imaginário e a mitologia popular do Sertão, dos seus romances contados e cantados em folheto, que Suassuna cria o seu mundo mítico.

Desde o primeiro capítulo/folheto deste trabalho que temos dissertado repetitivamente sobre o universo suassuniano, suas fontes, origens, constituição, enfim, sua genealogia literária. Pensamos que até este ponto tenhamos conseguido espriar o sentido do projecto da sua literatura e o seu vínculo ao romanceiro europeu,

²⁴⁷SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 65.

²⁴⁸SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 12/14.

principalmente, ao ibérico, sobretudo os romances do ciclo carolíngio, que concernem a gesta do Imperador Carlos Magno e seus Doze Pares de França. Ariano Suassuna faz questão de deixar evidente a sua filiação a esse romanceiro, não só nas citações implícitas e explícitas, bem como na estrutura e, mais que tudo, nos temas escolhidos para a sua narração. Muitas são as passagens em que a estrutura carolíngia faz-se presente e a alusão a Carlos Magno e os seus Pares é feita, o que começa em *A Pedra do Reino*, a quem o Pai do escritor, em alguns momentos deste livro, como também em *O Rei Degolado*, é comparado ao Imperador francês, entretanto esta sinalização já está posta na dedicatória do livro: *Em memória de João Suassuna*

José de Alencar,
Jesuíno Brilhante,
Sylvio Romero,
António Conselheiro,
Euclydes da Cunha,
Leandro Gomes de Barros,
João Duarte Dantas,
Homero Torres Villar,
José Pereira de Lima
Alfredo Dantas Villar,
José Lins do Rêgo e
*Manuel Dantas Villar*²⁴⁹

Se prestarmos atenção vemos que ao nome do seu Pai, seguem-se o de mais doze nomes masculinos (escritores brasileiros e familiares seus), o que ratifica a afirmação da alusão que Ariano faz entre seu Pai e Carlos Magno. É João Suassuna seguido dos seus Doze Pares. Isso é apenas um detalhe, mas um detalhe importante dentro do universo suassuniano que, mais uma vez, desvela a sua comunicação com a literatura oral e tradicional portuguesa. Logo, não deve ser desprezado, pois ao colocar seu Pai como Carlos Magno, torna-se filho do imperador, o que dá a si, de pronto, a permissão para ‘caminhar’ e ‘subverter’ a história. É desse diálogo com o romanceiro ibérico carolíngio da tradição portuguesa e da apropriação dos seus temas, estrutura e, sobretudo, dos seus valores axiológicos que vamos dedicar o estudo do próximo capítulo, cerne de todo este trabalho. Até aqui foi uma preparação para que o leitor compreenda o universo

²⁴⁹SUASSUNA, Ariano. PDR. Op. Cit. Dedicatória.

suassuniano e, íntimo dele, possa agora passear de mãos dadas não mais com Quaderna e, sim, com Ariano Suassuna.



Iluminura e poema de Ariano Suassuna. Imagem retirada do Cadernos de Literatura Brasileira, p. 88

Folheto III – “Do Riso-a-Cavalo ao Galope do Sonho”

Uma proposta de leitura dos valores carolíngios no universo configuracional suassuniano

“É o riso-a-cavalo, grosseiro e macho, que permite reunir corajosamente as injustiças, as feiúras e os destroços da vida real para, com eles, empreender o galope do Sonho, e manter, assim, a chama da minha Epopéia (...). Tenho para cantar, essas pavoas, essas galegas e juçaras, transfiguradas, pelo fogo do sonho-epopeico, em mães-d’água louras dos rios, ou em caboclas-que-vão-à-guerra (...). Canto também essa Legião facinorosa, barbuda e de cara de bronze, vestida de foscas armaduras de couro manchadas de suor, essa turba de gentilha mameluca, faminta, rebelada, cruel, áspera e ensanguentada, impura, mas não sem grandeza, que é o meu Povo de vaqueiros, Cantadores, beatos e Cangaceiros”²⁵⁰

No decorrer deste estudo por diversas vezes foi dito e comprovado que o romanceiro ibérico, principalmente, os romances do ciclo carolíngio da tradição portuguesa, foi uma das fontes onde Ariano Suassuna bebeu para formar o seu repertório, o seu universo configuracional. No caso específico de *O Rei Degolado*, arriscamos mesmo a afirmar que esta é a sua fonte primaz. Acreditamos termos, até aqui, adquirido a posse dos elementos literários que julgamos necessários para a compreensão do universo configuracional suassuniano, composto sob a influência daquele romanceiro, não só em uma atitude passiva de predomínio do discurso romancístico, mas activa de renovação e actualização do romanceiro carolíngio através do diálogo que o autor faz com seus temas, personagens, espaços, estruturas e valores, como um produ-transmissor do seu conteúdo. Agora cabe-nos o desafio de confrontar e demonstrar um aspecto específico desta intertextualidade entre o texto suassuniano e os romances carolíngios da tradição portuguesa, no que concerne à apropriação, por Suassuna, na sua obra, dos valores carolíngios semanticamente investidos nos romances tradicionais.

Antes de nos debruçarmos sobre o estudo comparativo dos valores, faz-se necessário delimitarmos o surgimento dos romances carolíngios, bem como retomar o que entendemos por universo configuracional carolíngio. Não é objectivo deste trabalho

²⁵⁰SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 67.

esquadrinhar a formação desses romances, apenas pontuaremos de forma breve a fim de percebermos como chegou ao Brasil e como dele se apropriou a sua literatura tradicional²⁵¹ na constituição do seu romanceiro.

III.I – Carlos Magno: o Imperador

Os romances carolíngios, como o próprio nome indica, dizem respeito ao Imperador Franco Carlos Magno e os seus doze Pares. Nascido em 747²⁵², filho legítimo de Pepino e Bertrade, e herdeiro, com Carlomano, do reino de Pepino III, em 768, Carlos Magno foi, desde 771, o único soberano dos Francos. Três anos depois, em 774, acompanhado pelos Doze Pares de França, companheiros de batalha, começa a sua conquista pelo Ocidente e torna-se rei dos Lombardos; entre 793 e 796 alarga o território franco em direcção ao leste da Europa em campanhas decisivas contra os Saxões e contra os Ávaros, respectivamente. Em 800, quando se encontra em Roma, é coroado, pelo Papa Leão III, como Imperador do Ocidente, e realiza, assim, o seu sonho, ao ver, reconhecida pela Igreja – e vale a pena dizer que o Imperador era um homem cristão, devoto, praticante, que chegou a intervir em concílios, onde impunha a sua decisão em matérias de doutrina de fé – a sua autoridade política e religiosa, o que para si significa mais um passo em direcção à execução da sua maior pretensão: reunificar grande parte do Ocidente, assim como fizera o Império Romano. Apesar do território do Império Franco não coincidir com o do Império Romano, que foi muito mais extenso, muito dele se aproximava, no que diz respeito a uma nova *Pax Romana*, real ambição política e espiritual do Imperador. Por fim, no início do século IX, há as últimas incursões militares que terminam na conquista de Barcelona e na expedição da Boémia; em 812 é estabelecida a paz entre o Ocidente e o Oriente, em um acordo feito por Bizâncio e Carlos Magno que, aos 67 anos, morre no dia 28 de Janeiro de 814.

A figura de Carlos Magno ganha com isso uma perspectivação centrada nas suas realizações que foram fundamentais para a Europa daquele tempo e para a que hoje se mantém. Para a execução do seu projecto, O Imperador cercou-se de bons executantes, competentes colaboradores (os Doze Pares de França) e daqui já percebemos a perspicácia e a qualidade de governante de Carlos Magno na escolha dos seus

²⁵¹ A literatura tradicional e/ou literatura popular tradicional “abrange toda a produção que, recolhida no passado ou chegada até ao presente, foi reproduzida ou aceita como sua pelo povo, tendo sido profundamente marcada pela acção de transmissão ao longo do tempo (...) faz parte do património colectivo e está arraigada na memória popular, que toma a como sua, inserida no seu tesouro intelectual”. PINTO-CORREIA, João David, *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*. Op. Cit. p. 153.

²⁵² Esta é a data mais aceite, entretanto alguns estudiosos apontam o ano de 742, como o do seu nascimento.

companheiros. O ambicioso plano, de certeza, foi modesto em relação ao resultado final e o seu sucesso deve-se em muito ao facto de não ter sido um plano global, mas progressivo: uma vez conquistada uma etapa, avançava-se para outra e para isso contava com a sua excelente performance como político, administrador, fomentador de cultura e reformador religioso; pilares, esses, também do seu Império. O facto de ter sido coroado pelo Papa Leão III como Imperador do Ocidente, de alguma forma facilita o seu projecto, uma vez que ao conferir-lhe a dignidade sacerdotal, guardião do poder e da ordem religiosa, estende isso aos Francos que passam a ser vistos como o “povo de Deus”, o que acentua o carácter mítico e místico de Carlos Magno e dos Doze Pares de França. Durante o seu Império estabelece uma aliança com a Igreja de modo que política e religião vão sempre andar juntas, a ponto dos cargos de fiscais do Império serem ocupados por condes e bispos. Na verdade há uma confusão desses dois domínios: o espiritual e o político. Toda a organização administrativa, diplomática e socioeconómica do Império e a sua visão de prosperidade era cuidadosamente erigida sob uma ordem religiosa e o desenvolvimento do espírito era uma questão que se impunha não só a Carlos Magno, mas a qualquer governante medieval como condição para o bom funcionamento da sociedade, ainda mais se pensarmos na amplitude do projecto e do Império carolíngio. Sobre os alicerces da religião, o espírito e a cultura desenvolvem-se, visto que, nos fins do século VIII e no século IX, como em toda a Idade Média, a cultura estava intimamente ligada à teologia e à religião que se constituíam como disciplinas fundadoras dos domínios da arte e do saber. Aos nobres competia administrar e combater; aos religiosos, sobretudo, estudar e ensinar.

Carlos Magno é considerado pelos seus biógrafos, como um dos reis que mais se interessou pelos sábios e mais criou meios para filosofarem, o que permitiu às ciências, às letras e às artes um novo incremento. Não terá sido um governante culto, mas em busca de aprender, e assim como acontecia em outras áreas, como no campo guerreiro ou diplomático, soube cercar-se de homens competentes e que se encarregaram de reorganizar a cultura e de promover a reforma da religião durante o seu Império, a ponto deste período, na história da cultura europeia, ser conhecido como o “renascimento carolíngio”. Este ponto para nós é importante, pois é inspirado no Império de Carlos Magno, que a personagem suassuniana, Quaderna, querera construir o seu Reino. Lembremos que esta personagem tem dois sonhos principais: tornar-se Imperador e ser o Génio da Raça Brasileira, o que denota toda a sua preocupação com as Letras e com as artes, no caso específico, sertanejas. Assim, pedimos licença para nos estendermos

um pouco mais sobre esta questão durante o Império de Carlos Magno. Assim, já no começo do seu Império, em 774, após a conquista da Lombardia, o Imperador chama para junto de si mestres como o gramático Pedro de Pisa e o teólogo Paulino Diácono; após 782, chega o poeta e teólogo visigodo, Teodulfo e depois Alcuíno²⁵³, que é considerado o mais importante intelectual da corte carolíngia e do seu tempo. Criam-se escolas, bibliotecas e exige-se do clero um melhor nível intelectual e cultural, concede-se a importância à escrita e introduz-se a minúscula carolíngia. Por fim, mais duas implementações no âmbito das artes e das letras merecem a nossa atenção: o desenvolvimento da iluminura nos manuscritos da época, técnica que inspirou Suassuna para a confecção das iluminogravuras²⁵⁴ utilizadas em seus poemas; e a criação, por Alcuíno, da Aula Palatina de Aix-la-Chapelle, uma espécie de Academia das Artes, na qual eram ensinadas as sete artes liberais: o trivium, gramática, lógica e retórica; e o quadrivium, aritmética, geometria, astronomia, e a música. Todos os membros da Academia Palatina apresentavam-se sob um pseudónimo bíblico ou tirado da Antiguidade Greco-Romana; o do Imperador era David, o rei bíblico, o que é revelador. Como já havíamos dito, e por isso nos demoramos mais nesta parte, algumas atitudes e opções de Quaderna assemelham-se às de Carlos Magno. A fundação da Aula Palatina encontra eco no texto suassuniano com a criação, por Quaderna, da Academia de Letras dos Emparedados do Sertão da Paraíba, já na *Pedra do Reino*, que tinha como objectivo discutir as artes brasileiras e salvaguardar os seus escritores, o próprio Quaderna, logicamente, os seus mestres Clemente e Samuel, bem como os poetas populares dos folhetos de cordel. Neste ponto há também a aproximação ao facto de, assim como Carlos Magno, Quaderna não era um homem culto, mas com sede do saber e, tal como o Imperador Franco, cercava-se de homens que dominassem os assuntos que lhe interessavam, para que deles pudesse extrair o conhecimento, o que fazia através de Clemente e Samuel. No que toca às artes, a preocupação quaderniana era em preservar as artes sertanejas, nada mais lícito, com enfoque para a xilogravura que ocupa,

²⁵³“Santo Alcuíno de York foi um monge inglês beneditino, poeta, professor e sacerdote católico. Nasceu na Nortúmbria (Grã-Bretanha), em 735, e estudou na Escola Catedral de York. Leccionou posteriormente nessa mesma instituição durante quinze anos e ali criou uma das melhores bibliotecas da Europa, tendo transformado a Escola em um dos maiores centros do saber. Foi também ordenado diácono. No Inverno de 780 foi enviado a Roma pelo Arcebispo de Iorque, Eanbaldo, para receber das mãos do Papa o pallium, uma sobrepeliz de lã, com uma cruz bordada e que era o símbolo dessas altas funções. Em Março de 781, cruzou-se com Carlos Magno em Parma, e foi convidado pelo monarca para o ajudar a instruir e reformar a Corte e o Clero do seu Reino. Convite aceite. Contribuiu bastante para a Renascença carolíngia. Foi também conselheiro do imperador. Depois de se ter retirado da corte carolíngia, foi abade de um mosteiro na cidade francesa de Tours. Santo Alcuíno tornou-se o patrono das universidades cristãs. Morreu no dia 19 de Maio de 804”. Informação extraída da enciclopédia livre Wikipédia.

²⁵⁴Ver neste trabalho: Folheto I, ponto I.VI, página 28.

guardada as devidas diferenças técnicas e utilitárias, o papel da iluminura na Idade Média. Com relação a esta técnica já referimos que Suassuna utilizou-se dela para a criação das suas iluminogravuras.

A questão religiosa merece também um aparte, visto que este será um dos pontos fundamentais para a construção da lenda carolíngia e, logo, dos romances de conteúdo carolíngio. Segundo os biógrafos do século IX, principalmente Eginardo, em *Vita Karoli*, Carlos Magno era muito religioso, já dissemos que chegava ao ponto de participar de concílios e de impor a sua autoridade na resolução de aspectos doutrinários, mas não só isso fazia o Imperador. Construiu ou auxiliou na construção de basílicas e igrejas, a fim de possibilitar aos seus súbditos uma maior participação na vida cristã, igualmente fundou mosteiros, que, para além de serem focos da vida religiosa, eram um espaço de intenso labor intelectual. Em geral, as basílicas, igrejas e mosteiros eram dirigidos por familiares seus ou por religiosos de sua confiança. Já no fim da sua vida, em 813, fundou a Regra de São Bento. A sua cultura eclesiástica estendia-se também para os territórios conquistados, onde criava novas dioceses para as quais enviava religiosos a fim de evangelizarem os povos subjugados. É óbvio que esta era uma via de mão dupla, se Carlos Magno apoiava a Igreja, esta não se fazia de rogada e em muito colaborou ao plano de conquista de Carlos Magno, legitimando o seu poder e as suas realizações, até consagrá-lo como Imperador do Ocidente, como já registamos. Em nome da fé e da concepção de poder herdada por Carlos Magno não só da Bíblia, com a imagem do rei David sempre como norte, mas também da autocracia dos imperadores cristãos, intolerâncias foram cometidas em relação aos povos conquistados. Sua contribuição para com a Igreja foi tamanha que, no século XII, três séculos após a sua morte, Carlos Magno foi canonizado, mais precisamente no dia 29 de Dezembro de 1165, por proposta de Frederico I, o Barba Ruiva - seu confesso admirador - e do clero de Aquisgrano, sua cidade favorita. Aprovada por Alexandre III, a festa de São Carlos Magno assinalava o calendário litúrgico no dia 28 de Janeiro; o Imperador foi também por muitos anos o patrono da Sorbonne.

III.II – Carlos Magno: primeiros textos e a criação da lenda

É a partir deste multifacetado universo que o empreendimento carolíngio começa a ganhar memória histórica, com ênfase na valorização dos seus feitos e personagens, sobretudo o Imperador e os seus Pares, que começam a assumir dimensões míticas, instalando-se definitivamente no imaginário colectivo da Europa, o que acaba por criar um diversificado conteúdo de manifestações discursivas. Inspirados nestes

homens e nos acontecimentos de referências históricas desta época, toda uma narrativa foi-se desenvolvendo. Em um primeiro momento de carácter historiográfico, representado pela literatura institucionalizada, produzida principalmente pelo clero, ou pelos representantes da cultura, impõem-se, como os mais representativos a *Vita Karoli* e o *Pseudo-Turpim*. *Vita Karoli* (817-821), é considerada uma obra fundadora da perspetivação do Imperador dos Francos, elaborada por um historiógrafo contemporâneo de Carlos Magno, Eginardo. É uma biografia que dá conta das principais etapas do reinado carolíngio. Cria uma imagem muito favorecida do Imperador e dos seus paladinos. As suas características ali registadas, assumem, para a literatura como um todo, o carácter oficial e principal. O segundo livro, o *Pseudo-Turpim* ou a *Historia Karoli Magni et Rotolandi*, é uma compilação anónima datada entre 1050 e 1165, cerca de dois séculos e meio a três séculos depois da *Vita Karoli*. O *Pseudo-Turpim* foi responsável pelo enriquecimento e pela ampla difusão do carácter mítico e lendário de Carlos Magno, principalmente na Península Ibérica.

Outros textos também são produzidos a partir dos mais próximos colaboradores de Carlos Magno, como Alcuíno, ou Teodulfo, que enaltecem as suas virtudes enquanto Imperador, bem como as suas habilidades e práticas quotidianas como, por exemplo, a caça. Assim, biógrafos e historiadores começam a escrever sobre Carlos Magno de forma laudatória, o que contribui para que composições orais e não apenas escritas formem-se a partir da temática carolíngia. Entre as composições escritas, não mais historiográficas, surgem os poemas de carácter histórico poético, onde predomina a temática épica que dá conta do Imperador e seus feitos. Este tipo de literatura destacou-se, sobretudo, na França, em finais do século XI e início do XII, com as Canções de Gesta, ou, em francês antigo, *chansons de geste*. A confluência destas práticas será responsável pela formação da lenda em torno de Carlos Magno e os Doze Pares de França. A valorização da época carolíngia, a princípio, contou com a exemplaridade positiva de Carlos Magno, transmitida pelos seus biógrafos e colaboradores, como acabamos de citar. Une-se a isso a força histórica do sucesso dos seus feitos no âmbito político, diplomático e cultural, que impôs sobre a Europa do seu tempo, alicerçado nas premissas ideológico-religiosas. Concatenando sempre a administração temporal aos objectivos religiosos e submetendo a primeira à segunda, Carlos Magno usa o proselitismo religioso para justificar acções políticas, em busca da defesa e da difusão do Cristianismo, o que criou e sustentou todo um imaginário colectivo contra o inimigo comum: o não cristão, fosse ele pagão, saxão, germânico, ou mouro. Este último será

apropriado pela temática do romanceiro carolíngio ibérico, a luta contra os mouros, os infiéis. Estavam assim criadas as condições para a permanência do Império de Carlos Magno no imaginário, que tem no referente histórico o principal fundamento para a perpetuação da lenda que se criou em torno de si e dos seus companheiros e que acaba por manifestar-se no romanceiro carolíngio.

III.III – Primeiros romances carolíngios

Entretanto, acredita-se que o livro responsável não só pela instituição da lenda, como pela fundação dos romances carolíngios na Península Ibérica e a sua difusão pelo mundo, seja o *Pseudo-Turpim* ou a *Historia Karoli Magni et Rotolandi*. Estudiosos defendem que os dados recolhidos e lá registados foram fornecidos pelos documentos historiográficos de proveniência franca, bem como os contributos da tradição oral, sobretudo os que dizem respeito ao percurso de Carlos Magno e seus Pares, Roldão, principalmente, no espaço hispânico, com ênfase ao desastre de Roncesvales²⁵⁵ e à defesa da fé cristã



Espada de Santiago

²⁵⁵ A Península Ibérica nunca fez parte do Império Franco. Em 777, Carlos Magno recebe o árabe Ibn Al-Arabí que o pede auxílio contra Abderraman I e, em troca, promete entrega-lo Saragoça. O Imperador, movido por propósitos políticos e religiosos, visto que a península ibérica nesta época estava sob o jugo dos moçárabes, aceita o desafio e, em 778, o Imperador decide intervir em Espanha com uma expedição militar com duas frentes, uma que se desloca pelos Pirinéus Orientais e outra pelo lado Ocidental. Carlos Magno atravessa os Pirinéus sem problemas e ocupa Pamplona. Em Barcelona as duas frentes unem-se e o exército franco compõe-se, donde parte para Saragoça, comandados já por Carlos Magno. Entretanto o rebelde mulçumano Al-Husaim, adianta-se na marcha sobre Saragoça, apodera-se da cidade e faz frente ao exército carolíngio. Os combates sucedem-se até que, inesperadamente, Carlos Magno retira-se e começa a iniciar o seu regresso à França. No retorno passa novamente por Pamplona e decide destruir a cidade. Quando está a atravessar os Pirinéus, o seu exército é subitamente atacado na retaguarda pelos Bascos. O último esquadrão do exército franco é exterminado quase que por completo, tendo morrido a maioria dos combatentes, dentre eles Roldão. Esta derrota ficou conhecida na história como o “desastre de Roncesvales”, pois este teria sido o lugar onde ocorreu a batalha. Se não o foi, pelo menos o é no real poético presente na *Chanson de Roland* e de muitas outras composições, sobretudo populares, daí originadas. Os documentos historiográficos calam-se em relação a este assalto, mas o silêncio histórico é vibrado em sonoros acordes na literatura tradicional que diz respeito ao ciclo carolíngio, ao ponto deste acontecimento tornar-se o núcleo principal de toda a história poética de Carlos Magno e dos seus Doze Pares, principalmente Roldão, sendo a *Chanson de Roland* considerada como a mais exemplar manifestação do universo configuracional carolíngio. Em português, Rolando ou Roldão, tornou-se figura lendária que muitas vezes chega mesmo a suplantar a figura do Imperador. Roldão, mais do que guerreiro, conserva e estrutura o seu significado a partir do referencial religioso: manteve-se como a personagem carolíngia que pode sofrer paralelo com o próprio Cristo, já que permite a leitura de ser a vítima, o “cordeiro” sacrificado para a redenção da península do jugo mouro. O insucesso de Roncesvales passa então a ser visto como um fracasso necessário para a preparação da Reconquista e Roncesvales transforma-se de um lugar de derrota para um segundo calvário. As ocorrências de romances sobre a batalha e a derrota de Roncesvales, formam, assim, a fortuna literária do Imperador dos Francos, nas literaturas europeias, com destaque para a espanhola e a portuguesa. Fonte pesquisada: PINTO-CORREIA, João David. “*Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*”. Op. Cit. p. 100 – 117.

na Península Ibérica, por Carlos Magno, contra os mouros, como também o seu papel no achamento do túmulo de São Tiago²⁵⁶, o “apóstolo das Espanhas”, e na decisão em construir a basílica de Compostela. Esse texto, em uma primeira fase, influenciou os clérigos e os letrados ligados a Santiago de Compostela, ou aos que a esse local de peregrinação cristã se deslocavam. Esses clérigos e letrados seriam os responsáveis por conjugar a tradição carolíngia à matéria religiosa e, assim feito, de transmitirem a personalidade carismática e os feitos heróicos de Carlos Magno e seus paladinos, aos peregrinos que convergiam para Santiago de Compostela de toda a parte da Península Ibérica, bem como da Europa e do mundo. Desta forma, a lenda, calcada nas figuras de Carlos Magno e Roldão, manifestada mais do que nunca em textos orais, em prosa ou em verso, começa por disseminar-se para além do território franco, por toda a Europa, através do ‘vai-e-vem’ dos peregrinos, nas estradas do percurso fronteiro entre França e Espanha, que é o caminho de peregrinação a Santiago de Compostela. Este caminho, conhecido como *caminho francês*, passa a ser, a partir do século XII, o centro de confluência e difusão dessas práticas narrativas de natureza diversa: “hinos, cantilenas, cantigas, histórias, lendas, circulariam nos dois sentidos: de e para Compostela”²⁵⁷, o que assegurou e sustentou a continuidade histórica de Carlos Magno e de Santiago. “A matéria épica, ou simplesmente poética, ou lendária-carolíngia -, ia assim circulando mediante traduções, adaptações, novas propostas narrativas e poéticas”²⁵⁸. O caminho francês, desta forma, une o lugar de sacrifício de Roldão, Roncesvales, ao do apóstolo da evangelização das Espanhas, “aquele sob cuja invocação os cristãos combatiam os

²⁵⁶ Santiago de Compostela nasce a partir de uma lenda assente em uma história carolíngia. Esta informa que foi Carlos Magno quem encontrou o túmulo do apóstolo das Espanhas, avisado pelo próprio São Tiago que lhe aparecera em sonho a indicar-lhe o caminho (caminho de Santiago) até o local onde estava o seu túmulo e as suas relíquias. Para tanto, São Tiago teria dito ao Imperador dos Francos que seguisse as estrelas da Via Láctea. Ao chegar ao lugar e ao encontrar o que o apóstolo lhe indicara em sonho, Carlos Magno teria construído uma basílica e dado o nome ao local de Compostela, toponónimo que deriva de *campus stellae* ou seja, “campo de estrela”. Esta lenda contraria a verdade histórica que aponta como período provável do aparecimento do túmulo de São Tiago, os anos entre 814 e 835. Se levarmos em conta o ano de 814, já vemos que é impossível que o túmulo do apóstolo das Espanhas tenha sido descoberto pelo Imperador dos Francos, uma vez que data deste ano a sua morte. A versão mais aceite diz que um ermitão começou a observar um estranho fenómeno: uma verdadeira chuva de estrelas caía todas as noites sobre um mesmo ponto no bosque, e emanava uma luminosidade intensa. Ao ver as luzes nocturnas, que se produziam no bosque, avisou o bispo de Iria Flavia, Teodomiro, que manda escavar o local e descobre os restos mortais de São Tiago e de dois dos seus discípulos. A verdade histórica sobre o descobrimento do túmulo do apóstolo das Espanhas não é questão que diga respeito a este trabalho, o que nos interessa é deixar registada a parte da fundação da lenda de Santiago de Compostela que toma por base a história carolíngia. Fonte pesquisada: PINTO-CORREIA, João David. Op. Cit. vol. 1. p. 126-127. Enciclopédia livre wikipédia: http://pt.wikipedia.org/wiki/Santiago_de_Compostela

²⁵⁷ PINTO-CORREIA, João David. Ibidem. p. 125.

²⁵⁸ PINTO-CORREIA, João David. Ibidem. p. 129.

infiéis muçulmanos”²⁵⁹. Com a difusão das línguas dos territórios correspondentes a Portugal e Espanha, essas histórias, lendas, cantigas, etc., espalharam-se também pela África e pelas Américas. Esta matéria de tradição oral centrada nos feitos de Carlos Magno e dos seus Pares, começa a originar propostas narrativas de natureza eminentemente oral que pouco a pouco, contaminadas pelo conteúdo épico peninsular, fragmentam as canções de gesta de temática francesa, já adaptadas ao castelhano que, por seu turno, também se fragmentam, o que possibilita a perpetuação de cenas, episódios e pequenas histórias, que dão origem aos primeiros romances carolíngios, aceites, sobretudo, por um público de natureza rural. Este processo de passagem de uma literatura que conservava características cultas - as canções de gesta -, para um novo género, os romances tradicionais carolíngios, de maior preferência por parte do povo, principalmente na sua componente rural²⁶⁰, ocorreu entre fins do século X, princípios do XI, estendendo-se até o XV. As crónicas que daí surgem, as próprias canções de gesta, as lendas locais, as baladas e os romances, contribuem para o desenvolvimento da matéria carolíngia noutros sentidos, como, por exemplo, composições dramáticas, de grande aceitação popular, os jograis, que se difundiram entre os séculos XV e XVI.

A lenda carolíngia tem como figura central, obviamente Carlos Magno, entretanto o Imperador dos Francos é pouco mencionado com seu próprio nome. Aparece muitas vezes citado como o “rei”, representante da Ordem. Os romances centram a sua atenção nos companheiros do Imperador, o que, aliás, já acontecia nas Canções de Gesta, que, como já dissemos, destaca-se a *Chanson de Roland*²⁶¹. Desses companheiros mereceram a imortalização apenas: Roldão, Oliveiros, Reinaldos e Beltrão. Essa “selecção natural”, digamos assim, é feita no decorrer do tempo pelas próprias comunidades, que ao terem contacto com o real histórico elegem as personagens e acontecimentos para serem transformados na ficção. A elas serão dadas ou retiradas acções, características, comportamentos, etc. O referencial histórico permanece como uma espécie de palimpsesto, sempre reaproveitado para a construção do conteúdo lendário carolíngio. O material criado, pouco a pouco, entre a lenda e a história, é de reelaboração mais colectiva do que individual e tornado, assim, colectivo, constrói o que temos chamado de universo configuracional carolíngio, que constitui um conjunto de configurações discursivas, submetido a uma delimitação previamente feita

²⁵⁹Idem.

²⁶⁰Só queremos atentar para o facto de que no Brasil é também nessa camada da população que os romances carolíngios encontram eco. Falaremos disso mais detalhadamente no momento oportuno.

²⁶¹Ver nota 248.

no que concerne a temática, os agentes ou objectos, o espaço e o tempo - nos romances carolíngios este é quase sempre omitido - que dentro de um universo semântico constitui um todo harmónico. Para a construção desse universo configuracional, como já dissemos, confluíram escritos historiográficos, textos literários (poemas e canções de gesta), bem como as práticas linguístico-discursivas da tradição oral. Os mais importantes romances carolíngios concernentes à gesta dos Pares de França (referente histórico dos séculos VIII e IX) aproveitados pela Península são: *Morte de D. Beltrão*; *Belardos e Valdevinos*; *Floresvento/Cruelvento*; *Conde Preso*; *D. Gaifeiros*; *Conde Claros insomne*; *Conde Claros em hábito de frade*. O que perfaz um grupo de sete romances indiscutivelmente carolíngios, que servirá de base para um número infinito de versões por todo o mundo.

Sabe-se que, originadas na informação histórica, composições de natureza oral a respeito da vida de Carlos Magno, dos seus feitos e companheiros, já existiam e circulavam durante a sua própria existência, principalmente nos últimos anos da sua vida (século IX). Este é o domínio que nos interessa neste trabalho, o da cultura e literatura popular tradicional. A transmissão das mensagens narrativo-dramáticas que constituem os romances tradicionais conservou as personagens carolíngias em um tempo/espaço indeterminados, míticos, poupando o envelhecimento que poderia advir da sua referência histórica e geográfica, o que, desta forma, tornou o Imperador dos Francos e os seus Pares, intemporal no imaginário do público receptor e transmissor dos romances. Mesmo no registo da dimensão espacial, nos registos mais modernos, pouco a pouco, Roncesvales vai desaparecendo, ficando apenas vestígios da “paisagem” original das canções de gesta, como, por exemplo, ‘o porto do mau passar’ que encontramos em *A Morte de Dom Beltrão*. A passagem da história de Carlos Magno da literatura institucionalizada historiográfica para a tradicional oral e/ou escrita não pode ser vista como um empobrecimento e sim uma libertação, uma vez que foi dessa forma que o “farol da Europa”²⁶² pôde manter-se ‘vivo’ durante, até hoje, treze séculos (se contarmos desde a existência do conteúdo carolíngio). A literatura tradicional, através dos seus produ-transmissores²⁶³, assume a responsabilidade do aprofundamento, adequação, modificação e manutenção do conteúdo carolíngio.

²⁶² Assim o chamou o “poeta 799”. Termo retirado em: PINTO-CORREIA, João David. Op. Cit. vol. 1. p. 73.

²⁶³ Em uma visão mais global da transmissão dos romances da literatura oral e tradicional, vê-se os transmissores, como produ-transmissores, ou seja, não só transmitem, como também produzem o conteúdo, à medida que sempre acrescentam, actualizam ou subtraem dados. Esse conceito é desenvolvido em: PINTO-CORREIA, João David. Op. Cit. vol. 1.

III.IV - Os romances carolíngios chegam ao Brasil

De vultos históricos a personagens de ficção, Carlos Magno e os seus Pares de França mantêm-se vivos, na memória daqueles que conhecem e transmitem seus feitos históricos através do romanceiro, principalmente na península ibérica e nos países colonizados por Portugal e Espanha, com destaque para o Brasil, para onde, a partir de agora, vamos direccionar a nossa atenção para o desenvolvimento deste trabalho. Em terras brasileiras, o romanceiro ibérico, inicialmente, manifestou-se na dinâmica do folclore, concebendo assim, os chamados romances de cantoria²⁶⁴, que, em um segundo momento, atingiram a forma



Capa Folheto de João Melchíades.
Imagem da *Pedra do Reino*. p. 66

escrita e impressa constituindo os romances da literatura de cordel. Assim como as histórias carolíngias, no século X, interessavam à camada popular da sociedade, sobretudo no que diz respeito à sua componente rural e agrária, no Brasil, também esta será a forma de transmissão literária mais comum entre o povo brasileiro, principalmente nas comunidades rurais e sertanejas. Os romances carolíngios, rapidamente, tornaram-se conhecidos pelo povo que continua, ainda hoje, a cantar os romances ibéricos, o que garante a supervivência²⁶⁵ do universo configuracional carolíngio. Essas histórias são, sobretudo, cantadas nas feiras e fazendas sertanejas do Nordeste brasileiro, e têm o interesse centrado nas figuras de três dos doze Pares de França, a saber: Oliveiros, Roldão e Reinaldos, bem como no próprio Carlos Magno. É certo que estes romances, lendas e cantigas chegaram ao Brasil pelas bocas dos colonizadores portugueses que traziam na sua bagagem o romanceiro carolíngio. Estes romances, em uma primeira instância, foram transmitidos oralmente, entretanto acredita-se que foi de facto através da *História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, cuja primeira parte foi publicada em Lisboa em 1728²⁶⁶, a partir de uma tradução do castelhano feita por Jerónimo Moreira de Carvalho, que a história do Imperador dos Francos disseminou-se por terras brasileiras, onde foi editado no século

²⁶⁴Ver no Folheto I deste trabalho: página 5 nota nº 10, definição de *repente*; página 24, romances de cantoria.

²⁶⁵Em linha com o pensamento do professor João David Pinto-Correia (Op. Cit. p. 13), que por seu turno, extrai o conceito de Rafaelle Corso, bem como de R. Menéndez Pidal, neste estudo usaremos a palavra 'supervivência', em detrimento de 'sobrevivência'.

²⁶⁶A essa primeira parte, sucederam-se uma segunda em 1737, publicadas, ambas, em 1750, às quais seria ainda acrescentada uma terceira parte que tratava não mais um dos Pares, mas do peninsular Bernardo del Cáprio, publicada em Lisboa por Alexandre Gomes Flaviense em 1745. Estas três partes viriam depois a ser editadas em conjunto. Não se sabe ao certo em que data, mas em 1799 a terceira parte já se encontrava integrada ao conjunto. Fonte pesquisada. PINTO-CORREIA, João David. Op. Cit. vol. 1. p.179.

XIX. Segundo o escritor e ensaísta português, Teófilo Braga²⁶⁷, em fins do século XIX, este foi o livro mais lido e reproduzido em Portugal, sempre merecendo atenção pelo público das comunidades rurais. Assertiva ratificada do outro lado do Atlântico por Luís da Câmara Cascudo, escritor e folclorista brasileiro, que informa: “*A História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França* foi, até poucos anos, o livro mais conhecido pelo povo brasileiro do interior. De escassa popularidade nos grandes centros urbanos, mantinha seu domínio nas fazendas de gado, engenhos de açúcar, residências de praia, sendo, às vezes, o único exemplar impresso existente em casa. Raríssima no sertão seria a casa sem *A História de Carlos Magno*²⁶⁸, nas velhas edições portuguesas. Nenhum sertanejo ignorava as façanhas dos Pares ou a imponência do Imperador de barba florida (...). Em Currais Novos ou Acarí, um cego, cantando o agradecimento da esmola na feira, desejou-me coragem como *Deus deu a Roldão*”²⁶⁹.

A História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França é uma obra muito extensa, com cerca de cento e cinquenta e sete capítulos que não chegam a realizar o que se promete no título, ou seja, a história ou a biografia do Imperador dos Francos e dos seus paladinos. Ao contrário disto, o livro apresenta uma conjunção de episódios, intrigas, acontecimentos, todo um enredo, ou se preferirmos, histórias, sem a preocupação de um encadeamento cronológico. Por conta da sua extensão e baseadas principalmente nos Livros 2 e 4 da sua Primeira Parte²⁷⁰, originaram-se condensações,

²⁶⁷BRAGA, Teófilo apud PINTO-CORREIA, João David. Op. Cit. vol. 1. p. 179.

²⁶⁸Quaderna, em *A Pedra do Reino* (Op. Cit. p. 375), cita o folheto: “- *Sou sim senhor! Sou da Esquerda Régia, ou se Vossa Excelência prefere, um Monarquista da Esquerda! – Por que essa contradição? – Porque acho Monarquia bonito, com aquelas Coroas, tronos, cetros, Brasões, desfiles a cavalo, bandeiras, punhais, cavaleiros e Princesas, como no folheto de Carlos Magno e os Doze Pares de França!*”

²⁶⁹CASCUDO, Luís da Câmara apud PINTO-CORREIA, João David. *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*. Op. Cit. vol. 1. p. 181.

²⁷⁰Como já dissemos, *A História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, é composta por três partes, entretanto só as duas primeiras dizem respeito ao conteúdo carolíngio, a última é de matéria peninsular, logo só nos interessa as duas primeiras. A primeira parte é composta por cinco livros e a segunda por quatro. Resumidamente, o Livro 1 da primeira parte diz respeito às origens da monarquia franca até Carlos Magno, seu retrato e viagem a Jerusalém, donde o Imperador trouxe as Santas Relíquias; o Livro 2 é considerado o mais importante por transmitir a matéria que mais tarde será aproveitada pela literatura popular tradicionalista portuguesa. Relata as guerras entre os exércitos franco e turco, com destaque para a luta entre Oliveiros e Ferrabrás e a conversão deste último ao cristianismo, bem como a prisão de Oliveiros e mais quatro Pares em um cárcere escuro; o Livro 3 trata da lenda de Santiago de Compostela, desde o sonho do Imperador até a construção da Igreja de São Tiago, bem como dos novos combates com turcos que tinham conquistado lugares cristãos; o Livro 4 ocupa-se da morte dos Doze Pares de França, com destaque para a de Roldão, Oliveiros e Galalão, que teria traído o Imperador dos Francos. Fala também do retorno de Carlos Magno à França e à Alemanha; o Livro 5 aborda o nascimento, infância e juventude de Roldão. E aqui constata-se a primeira incongruência, se assim quisermos chamar, da *História de Carlos Magno* que, como dissemos, não obedece a uma ordem cronológica, pois, se no Livro 4 Roldão já havia morrido, como é que no Livro 5 poderíamos falar da sua infância? Para isso só nos serve a explicação de que ao ser composta por Livros, essa obra permite que a leitura seja ordenada pelo leitor. Cada livro, torna-se, assim, independente do outro. Na segunda parte os

adaptações, resumos e “estórias” que estariam na base da produção de textos orais e/ou escritos, os autos e folhetos narrativos em prosa ou em verso que adoptaram como suas personagens os heróis carolíngios dos séculos VIII e IX. No amplo território brasileiro, destacam-se algumas composições inspiradas na *História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, como, por exemplo, os folhetos dedicados a Oliveiros, da autoria de Leandro Gomes de Barros²⁷¹, *Batalha de Oliveiros com Ferrabraz* e *A Prisão de Oliveiros*, que são, ambas, adaptações inspiradas no Livro 2 da primeira parte de *A História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, traduzido por Jerónimo Moreira de Carvalho. Assim também o é o folheto de outro grande cordelista brasileiro, António Eugénio da Silva, *O Cavaleiro Roldão* ou *História Completa do Cavaleiro Roldão*, que se inspira no Livro 5 da primeira parte. Há ainda *O Casamento do Príncipe Roldão com a Princesa Angélica*, de João Melquíades Ferreira²⁷², onde sintetiza em verso os quatro livros da segunda parte da *História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*; outro folheto alude a Reinaldos, um dos paladinos de Carlos Magno, é a *Batalha de Carlos Magno e dos Doze Pares de França com Malaco, rei de Fez*, atribuído a José Bernardo da Silva, que em cento e dezanove estrofes narra as desventuras de Reinaldos por conta da falta da desconfiança que o Imperador dos Francos depositava sobre si, e as suas demonstrações de bravura e fidelidade para com Carlos Magno. Por fim, mais dois folhetos merecem menção: primeiro, *A História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, de João Lopes Freire, uma condensação de alguns dos livros da primeira parte de *A História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, de Jerónimo Moreira de Carvalho; o último que vamos citar é *A Morte dos Doze Pares de França*, cujo autor não explícito deve ser Marcos Sampaio²⁷³. Este

três primeiros livros formam um conjunto que pode ser considerado como as novas aventuras de Carlos Magno e dos Doze Pares de França. Assim, no Livro 1, os Pares têm de vencer o gigante, sobretudo Roldão; no Livro 2, Carlos Magno, não socorrendo Roldão, entra triunfante em Toledo, vence Abderramã; no Livro 3, a acção ocorre em Córdova, Roldão e Oliveiros matam dois gigantes terríveis, por fim, o Livro 4 leva-nos até a Itália, onde Carlos Magno vai ajudar o Pontífice contra Aliadús. O Imperador dos Francos volta à Espanha onde vence Abderramã e o livro acaba com a narração da conversão de Galafe, Angélica e Galiana e dos casamentos de Roldão e Carlos Magno. Fonte pesquisada: PINTO-CORREIA, João David. Op. Cit. vol. 1. p. 182-183.

²⁷¹Ver nota nº 27.

²⁷²É o mesmo João Melquíades, mestre de Quaderna na sua Escola de Cantoria, citado por Ariano Suassuna na PDR, como também no Folheto II deste trabalho, na página 90. Conhecido pela alcunha de *o cantor da Borborema*, ou, como prefere Quaderna, *o cantador da Borborema* (SUASSUNA, Ariano. PDR. Op. Cit. p. 64). João Melquíades nasceu em Bananeiras, na Paraíba a 7 de Setembro de 1889 e morreu em João Pessoa, Paraíba, a 10 de Dezembro de 1933. Foi também militar e participou na Guerra de Canudos em 1897.

²⁷³Dizemos que deve ser Marcos Sampaio o autor, pois o seu nome consta em acróstico nas últimas estrofes. Esta informação, bem como o nome dos folhetos de cordel citados neste parágrafo foram retirados do livro de PINTO-CORREIA, João David. Op. Cit. vol. 1. p. 195-201.

folheto deriva do Livro IV da primeira parte da *História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, de Moreira de Carvalho, com algum conhecimento da *Chanson de Roland* ou de uma das suas adaptações.

À semelhança do que ocorreu com as cantigas de gesta que se fragmentaram originando os romances carolíngios, estes, já no espaço da cultura e literaturas brasileiras, por sua vez, também se vão fragmentar em composições muito mais curtas destinadas à leitura, à representação, ao canto, aos jogos, adaptadas à encenação de festas populares, ao folclore e à cultura, principalmente, nordestina e sertaneja do Brasil. Contudo, há de se chamar a atenção para o facto de que as histórias carolíngias prevalecem, sobretudo, em verso e em composições para serem cantadas pelos cantadores, violeiros ou repentistas, os poetas populares, assim como acontecia com os romances tradicionais de origem ibérica que eram considerados narrativas cantadas com acompanhamento musical²⁷⁴. Estas cantorias, ou cantigas, mencionam sempre os heróis da épica francesa quando há a necessidade de aludir a personagens exemplares de coragem, fidelidade e dotados de valor guerreiro, ou quando se fala em traição, astúcia, doutrinas religiosas, aí não mais inspirados apenas nos heróis francos, mas no universo configuracional carolíngio como um todo. Os folhetos de Cordel brasileiros são considerados como o último privilegiado domínio onde o universo carolíngio tem podido transmitir-se e perpetuar-se. São muitas as versões dos romances carolíngios onde encontramos, praticamente, uma ocorrência para cada romance do ciclo, entretanto não nos interessa neste trabalho fazer um levantamento ou uma abordagem destes romances. A nossa intenção é tão-somente pontuar a sua existência, pois será a partir da presença do romanceiro carolíngio na literatura tradicional brasileira que o autor em estudo nesta dissertação, Ariano Suassuna, vai construir boa parte da estrutura narrativa e semântica de *O Rei Degolado*. Válido é dizer que não só os romances carolíngios encontram eco na literatura popular brasileira, o romanceiro ibérico como um todo está representado, escritores e pesquisadores já fizeram o registo de ocorrências dos romances novelescos, como *Bela Infanta*, um dos mais comuns no território brasileiro; *A Delgadinha*, *La Condessa*, bem como outros de assuntos vários como a *Nau Catarineta*, que também afigura-se como um dos mais comuns, e a *Donzela Guerreira*, dentre outros²⁷⁵. Como já dissemos no Folheto I deste trabalho, o romanceiro ibérico,

²⁷⁴ Acreditamos que este assunto foi devidamente tratado no Folheto I deste trabalho.

²⁷⁵ Para quem quiser aprofundar-se neste assunto indicamos: CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1954.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em Cordel – O Passo das águas Mortas*. São Paulo: Hucitec, 1979.

com o Movimento Armorial, passa a ser revisitado pela literatura institucionalizada, propondo a todo o conteúdo de matéria carolíngia da tradição portuguesa, um percurso inverso à medida que é aproveitado pela literatura institucionalizada - fonte inicial da história carolíngia - que se utiliza dos elementos fornecidos em sua narrativa, alterando-os profundamente. É exactamente o que faz Ariano Suassuna na sua obra – inserida na literatura institucionalizada -, quando se beneficia do material da tradição oral e popular para a construção da sua narrativa²⁷⁶.

III.V – Supervivência dos romances carolíngios

Em alguns momentos durante este capítulo, citamos que a transmissão e perpetuação dos romances carolíngios dá-se, sobretudo, nas comunidades populares, e, no caso do Brasil, principalmente, no sertão nordestino. O que parece ter-se tornado uma norma para esse romanceiro, visto que desde as suas primeiras ocorrências e constituição, ainda em solo europeu, era na camada mais popular da sociedade, no seu elemento rural e agrário que os romances encontravam terreno fértil para a sua criação e reprodução. O porquê disto é uma questão que interroga a todos os pesquisadores que se debruçam sobre o estudo do romanceiro. Esta é uma demanda complexa de se responder, variados são os factores que corroboraram e corroboram para tal. Vamos tentar agora, elucidar os com os quais concordamos. Das respostas já aventadas, se pensarmos na origem europeia, parece-nos lícito o facto destas composições dramáticas conterem as condições para serem aceitas por uma comunidade rural, a saber: o carácter polémico da intriga entre cristãos e infiéis e o enredo sentimental. No Brasil, a predominância da oralidade na transmissão da informação no meio natural e social do Sertão talvez seja particularmente favorável à criação de lendas, especialmente, as lendas heróicas. É a dinâmica do “boca-ouvido”, na qual o folheto vai desempenhar um importante papel no processo de elaboração do mito ao articular dois universos: o oral e o escrito. Para registar os relatos transmitidos oralmente, o poeta popular ou o escritor

ALCOFORADO, Doralice e ALBÁN, Maria Del Rosário Soares. *Romanceiro ibérico na Bahia*. Salvador: Livraria Universitária, 1996.

NASCIMENTO, Bráulio. *Romanceiro Tradicional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1974.

_____. *Estudos sobre o Romanceiro Tradicional*. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.

ALENCAR, José de. *Nosso Cancioneiro*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962.

ROMERO, Sílvia. *Cantos Populares do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

²⁷⁶Idelette Muzart Fonseca dos Santos em seu livro *Em Demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1999. Como o próprio nome indica, dedica-se exclusiva e exaustivamente ao estudo da obra de Ariano Suassuna, bem como faz um levantamento do romanceiro ibérico em sua obra, principalmente no *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*.

da literatura institucionalizada que sobre o tema se debruça, submete a narrativa oral a uma estrutura narrativa herdada da tradição, o que pouco a pouco confere ao texto a chancela da tradição. O folheto assim consegue integrar a lenda à realidade quotidiana do sertanejo. Um outro ponto que acreditamos ser fulcral para a assimilação dos romances carolíngios pelo povo sertanejo é a questão destes serem romances de cavalaria, o que funciona como um facilitador em direcção à identificação deste povo com os romances, uma vez que, no Sertão, o cavalo tem um importante papel para o desenvolvimento da sociedade: como objecto de trabalho (o vaqueiro, por exemplo); como transporte e como prestígio pessoal, participa de cavalgadas, desfiles e possui nome próprio. Nos romances tradicionais, o cavalo, inclusive, associado ao dono, pode até actuar sozinho, basta que para isso lembremos do romance *Morte de Dom Beltrão*, onde o cavalo agonizante, ao ser encontrado pelo pai de Dom Beltrão, narra as circunstâncias da morte de seu dono e exime-se da culpa²⁷⁷. Em *O Rei Degolado*, Ariano Suassuna, através de Quaderna, dá tamanha importância ao seu cavalo, bem como aos dos que estão à sua volta, que este passa a ser uma personagem da obra. Dedicaremos uma leitura um pouco mais pormenorizada sobre este assunto ainda no decorrer deste trabalho. Os romances de cavalaria ainda encontram no Nordeste brasileiro um outro correspondente adaptado à sua realidade, o cangaço, que, guardadas as devidas diferenças, seria o par correspondente ao cavaleiro medieval. Essa transposição da cavalaria para o cangaço, aproxima o sertanejo do romanceiro carolíngio e condiciona a visão de mundo do poeta popular, ao mostrar-lhe que o quotidiano e o maravilhoso cavaleiresco fazem parte do mesmo universo.

Outra questão que acreditamos ter colaborado para a permanência e transmissão dos romances carolíngios nas comunidades rurais, diz respeito ao facto destas sociedades - e isso tanto aplica-se à medieval europeia, quanto à sertaneja, nordestina e brasileira -, terem uma condição geográfica afastada dos centros urbanos, o que possibilita conservarem a tradição, no sentido de não estarem susceptíveis a modismos. No caso específico brasileiro, lembremos de como foi tardio o desbravamento do interior do país. O certo é que sendo caracterizadas por uma densidade secular, os romances carolíngios viram garantida a sua aceitação por parte dessas comunidades. Já se vão treze séculos desde a existência de Carlos Magno, o que nos permite a hipótese

²⁷⁷ “- Não me tornes essa culpa,/ Que ma não podes tornar:/ Três vezes o retirei/ Três vezes para o salvar;/ Três me deu de espora e rédea/ Co'a sanha de pelejar./ Três vezes me apertou cilhas./ Me alargou o peitoral.../A terceira fui a terra/ Desta ferida mortal.” Versão de Trás-os-Montes, segundo Garret apud, PINTO-CORREIA, João David. *Romanceiro Oral da Tradição Portuguesa*. Lisboa: Edições Duarte Reis, 2003. p. 172.

de que para além da intriga, do enredo amoroso, da história, da geografia e, logo, da identificação que essas questões possam ter causado nessas sociedades, algo mais terá contribuído para a supervivência dos romances carolíngios. Esse ‘algo mais’, para nós, em linha com a proposta do professor e pesquisador João David Pinto-Correia²⁷⁸, está representado na actualização dos valores semanticamente investidos nos romances tradicionais. Valores esses considerados fundamentais para as comunidades tanto do século XV e XVI, como ainda para as do século XXI.

III.VI – Valores carolíngios semanticamente investidos no romance

O Rei Degolado

III.VI.I – Conceituação Teórica

Acreditamos que a supervivência dos romances carolíngios está calcada nos seus fundamentos mais profundos, identificados com o que seus textos têm de mais elementar, a significação do seu sistema de valores ideológico e, acima de tudo, axiológico. Os valores mais abstractos (axiológicos) constituem os pólos semânticos mais profundos e estão instalados nas composições carolíngias desde a sua produção inicial, como “focos irradiadores de significação”²⁷⁹ que, ainda hoje, continuam a fazer eco nas estruturas colectivas do imaginário, o que acaba por permitir a aceitação actual destes textos como depósitos da tradição.

Para este estudo tomamos como base a análise dos vários níveis discursivos e sémio-narrativos dos romances carolíngios feita pelo professor, escritor e pesquisador João David Pinto-Correia, em sua tese de Doutorado, *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*²⁸⁰, bem como a classificação que estabelece dos valores e das suas dimensões e estatutos. No rastro deste pensamento e seguindo a proposta de interpretação e reconhecimento dos valores ideológicos e, sobretudo, axiológicos, em concomitância nos romances carolíngios e em *O Rei Degolado*, faz-se necessário esclarecer que, em consonância com a linha teórica de proposta feita pelo escritor supracitado, será tomada a acepção semiótica dos termos axiologia e ideologia, de acordo com o sentido proposto por A. J. Greimas e Joseph Courtès²⁸¹, que apontam estas duas palavras como formas fundamentais para a organização do universo dos valores.

²⁷⁸PINTO-CORREIA, João David. *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*. Op. Cit. vol. 1. p. 457-501.

²⁷⁹PINTO-CORREIA, João David. Ibidem. p. 459.

²⁸⁰PINTO-CORREIA, João David. Ibidem. p. 457-501.

²⁸¹GREIMAS, A. J. e COURTÈS, Joseph. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage I*. Paris: Hachette, 1979.

Greimas e Coutès, definem axiologia como o modo de existência paradigmática dos valores, sendo estes, “à medida em que participam de uma axiologia, virtuais, e resultam da articulação semiótica do universo semântico colectivo; pertencem, por isso, ao nível das estruturas semióticas mais profundas”²⁸². Ao serem investidos no modelo ideológico, os valores “actualizam-se e são assumidos por um sujeito individual ou colectivo, modalizado pelo *querer-ser* e, subsequentemente, pelo *querer-fazer*, o que significa dizer que dependem do nível das estruturas semióticas de superfície, que pode ser definida como uma estrutura actancial que actualiza os valores que selecciona dentro dos sistemas axiológicos (de ordem virtual). Em outros termos, a ideologia é uma busca permanente de valores e a estrutura actancial, que lhe dá forma, deve ser considerada como recorrente em todo discurso ideológico”²⁸³. A ideologia seria, então, a articulação sintagmática dos valores, em contraposição à axiologia, que seria a sua articulação paradigmática, logo uma está organizada de forma sintáctica, enquanto a outra está organizada em sistema, respectivamente. De acordo com os mesmos autores, “qualquer categoria semântica representada no quadrado semiótico (vida/morte, por exemplo) é susceptível de ser axiologizada, mercê das deixis”²⁸⁴ negativa ou positiva pela categoria tímica euforia/disforia”²⁸⁵, o que significa dizer que a palavra ‘morte’ poderá ser axiologizada de forma positiva ou negativa, logo eufórica ou disfórica, respectivamente, a depender do contexto.

III.VI.II – A ideologia sertaneja-guerreiro-cavaleiresca

Dito isto, podemos verificar que a ideologia predominante nos romances carolíngios, a aristocrática-guerreira e, já agora, a sertaneja-guerreira-cavaleiresca, sua correspondente suassuniana em *O Rei Degolado*, vai actualizar sintacticamente os

²⁸² GREIMAS, A. J. e COURTÈS, Joseph. Ibidem. p. 224.

²⁸³ GREIMAS, A. J. e COURTÈS, Joseph. Ibidem. p. 224-225.

²⁸⁴ “As formas registadas pelo Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa são *díxis* e *dêxis*, criadas a partir do grego ‘*deĩsis, deĩkse, ós*’ «citação, demonstração, prova, exposição», cognato, isto é, derivado do mesmo vocábulo ou raiz que o verbo grego, ‘*deĩnumi*’ «mostrar». É termo introduzido pelos estudos linguísticos. Em Portugal, a nova Terminologia Linguística para o Ensino Básico e Secundário – TLEBS (subdomínio de pragmática e linguística textual) utiliza as formas «*dêxis*» e «*dêictico*». Segundo a TLEBS, a *dêxis* constitui um fenómeno de referência através do qual se usam palavras cujo sentido é sempre renovável, porque remetem para a situação de enunciação (procurando uma simplificação, o momento em que se fala). A *dêxis* é, pois, uma propriedade linguística que permite que em cada situação de comunicação existam marcas que identificam o sujeito que fala (sujeito da enunciação), aquele ou aquela a quem se fala (o interlocutor), o tempo e o espaço de enunciação, os objectos, entidades e processos constitutivos do contexto situacional e a referência dos signos utilizados no discurso”. AMORIM, Clara e Catarina Sousa. *Gramática da Língua Portuguesa*. Porto: Areal Editores, 2006.

²⁸⁵ GREIMAS, A. J. e COURTÈS, Joseph. Op. Cit. p. 37.

valores seleccionados no universo axiológico colectivo. No caso dos romances carolíngios da tradição portuguesa, estes serão os valores correspondentes à mundivivência²⁸⁶ medieval com seus prolongamentos na actualidade; no caso do romance suassuniano, serão os valores correspondentes à mundivivência sertaneja, contagiada, positivamente, pelos registos medievais carolíngios. Como dissemos no parágrafo anterior, esses valores estão, à medida que se relacionam, em constante actualização, o que vai permitir a sua apreciação eufórica e disfórica. Acreditamos que a assertiva quanto aos romances carolíngios fazerem parte de uma ideologia aristocrática-guerreira tenha sido clarificada quando falamos da própria formação do homem e da lenda do Imperador dos Francos, entretanto quanto a ideologia presente no romance suassuniano, vale um esclarecimento. Entendemos e a classificamos como sertaneja-guerreira-cavaleiresca, por verificarmos, em um primeiro plano, que a mundivivência descrita em ORD é puramente do universo sertanejo; o termo *guerreiro* fica a cargo de duas batalhas principais da vida das personagens sertanejas que compõem a história de *O Rei Degolado*: a luta pela vida, que é uma realidade das personagens pobres e, boa parte, das coadjuvantes do romance, que lutam para não morrerem de fome; em outra instância, também pode-se verificar na classe mais abastada que luta pela vida, no sentido da sobrevivência do seu poder, frente ao poder central que se estabelece e que restringe a sua actuação dentro da sociedade. São as quezílias políticas que deflagram as guerras sertanejas, a segunda batalha de que tínhamos falado, que corrobora para o facto de classificarmos a ideologia suassuniana presente em ORD como sertaneja-guerreira-cavaleiresca, relativamente ao vocábulo /guerreiro/. No Folheto II deste trabalho, ao contarmos a história de *O Rei Degolado*, afirmamos que o livro dá conta das guerras sertanejas de 1912, 1926 e 1930. Começa com uma cavalgada que termina de forma sangrenta por conta de uma emboscada que, com sabemos, não mais é retomada durante o livro. Entretanto, o universo guerreiro, mesmo quando acaba a narração desta luta em específica, está presente em todo o texto, visto que Quaderna, em seu depoimento ao Sr. Corregedor, continua a contar os cruéis acontecimentos que ocorreram no Sertão nas datas citadas, o que mantém o carácter aguerrido da obra. Segundo Quaderna, essas guerras tinham na figura do “Coronel José Pereira, [o] chefe-guerreiro principal da grande Guerra Sertanjea”²⁸⁷. Além das lutas narradas, o carácter guerreiro manifesta-

²⁸⁶ Adoptamos a palavra citada por João David Pinto-Correia (Op. Cit) ‘mundivivência’ em substituição à experiência, por parecer-nos realmente mais adequada, já que espraia a ideia de experiência para uma experiência de mundo, de vida, dentro de um contexto específico.

²⁸⁷ SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 8.

se, sobretudo, na própria descendência de Quaderna cuja família belicista há séculos envolve-se em revoltas sertanejas “1838, 1874, 1897, 1912, 1926 e 1930”²⁸⁸.

Ao universo *guerreiro* sucede o *cavaleiresco*, e a escolha de assim definirmos a ideologia presente no romance suassuniano como sertaneja-guerreiro-cavaleiresca, não é necessariamente hierárquica, visto que o ser *guerreiro* e *cavaleiresco*, tanto em ORD, como nos romances carolíngios, andam, praticamente, de mãos dadas, estando ambos no mesmo patamar. É sabido e constatado que a obra em prosa de Suassuna é inspirada nos romances de cavalaria medievais²⁸⁹, muitos estudos há nesse sentido em relação ao *Romance d’A Pedra do Reino*. Entretanto em *O Rei Degolado* encontramos o eco vigoroso dos romances de cavalaria, inclusive citados pelo próprio autor que confessa na *Nota do Autor* do mesmo livro, querer fazer da sua obra uma Epopeia e Novela de Cavalaria²⁹⁰. Mas, por hora, abandonemos a estrutura dos romances de cavalaria e analisemos, em um primeiro momento, as citações em *O Rei Degolado*



Sir Galahad. Pintura de George Frederic Watts, 1888. Imagem retirada da Wikipedia

que fazem algum tipo de menção ao universo cavaleiresco, assim, lembremos que a história começa com a preparação de uma cavalgada em direcção à Fazenda Onça Malhada: “*Vem chegando*

por essas estradas uma porção de gente a cavalo (...) todos aqueles Cavaleiros que se encaminham para a velha casa esquadrejada (...)”²⁹¹. Não é à toa que essa passagem

²⁸⁸SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 115.

²⁸⁹Os romances de cavalaria fazem parte da prosa medieval. Constituem uma das manifestações literárias de ficção mais ricas da literatura peninsular. Na Península Ibérica, a primeira novela de cavalaria é o *Amadís de Gaula*. Apesar de se saber que a obra existe desde, pelo menos, o século XIV, a versão definitiva mais antiga, actualmente conhecida, é a de Rodriguez de Montalvo, impressa em castelhano em 1508 e denominada *Los quatro libros de Amadís de Gaula*. Tudo indica, contudo, que a versão original era portuguesa e muito anterior. O próprio Montalvo reconhece ter emendado os três primeiros livros e ser apenas autor do quarto. A versão original de *Amadís de Gaula* tem sido atribuída a vários autores portugueses. A crónica de Gomes Eanes de Azurara, escrita em 1454, menciona como seu autor Vasco de Lobeira. No entanto, outras fontes indicam que o autor foi João de Lobeira e não o anterior. Seja como for, a única versão completa é a de Montalvo, que constituiu um enorme êxito em toda a Europa, traduzida em suas principais línguas. Este romance oferece-nos o paradigma do perfeito cavaleiro, amador constante e tímido de uma donzela, *Oriana, a Sem Par*, que se deixa possuir antes do casamento, o que origina o chamado ciclo dos *Amadis*, um dos de maior sucesso na literatura peninsular. Essa literatura tem origem nas lendas celtas recolhidas nos romances de cavalaria que giravam em torno do rei Artur e dos seus cavaleiros, sendo que a versão portuguesa dessa matéria enfatiza principalmente as aventuras do santo-cavaleiro, Galaaz, em busca do Graal sagrado. As novelas de cavalaria portuguesas também são inspiradas nas Canções de Gesta ou Matéria de França. Um dos grandes livros de cavalaria conhecido é *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, publicado no século XVII, o que contraria a ideia do autor, que, ao escrevê-lo, pretendia ridicularizar os livros de cavalaria que gozavam de imensa popularidade na época. Fontes de pesquisa: MONGELLI, Lênia Márcia. *A novela de cavalaria: a Demanda do Santo Graal*. In: Literatura Portuguesa em perspectiva. Vol. I. São Paulo: Atlas, 1992. / Enciclopédia aberta wikipédia para as entradas Romance de Cavalaria e Amadís de Gaula.

²⁹⁰SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 129.

²⁹¹SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 9.

encontra-se no início do livro, pois ao estar no limiar já concede ao leitor uma sinalização que aquela será uma história de cavalaria e Suassuna chega mesmo a identificar um dos homens da cavalgada – Galdino da Costa Villar - como um “*Cavaleiro da Ordem de Cristo*”²⁹², o que situa que a narração discorrerá também sobre a temática religiosa. Para não nos estendermos muito nestas citações, registamos apenas mais dois momentos relacionados à vida pessoal de Quaderna que demonstram o tom cavaleiresco, pois não nos podemos esquecer que ORD é uma obra dentro de uma obra, uma metalinguagem, visto que à medida que narra a sua história, Quaderna erige o seu projecto de construir a sua Epopeia, que tem como um dos pilares os romances de cavalaria. Assim, toda a sua vida é guiada pela presença da estrutura cavaleiresca, principalmente em momentos como quando organiza as suas cavalgadas “(...) *eram, todos, conhecedores dos meus hábitos e glórias cavaleirescas*”²⁹³. Em uma delas até cita o Imperador dos Francos: “- *Venha cá, companheiro de Carlos, o Temerário!*”²⁹⁴. A última referência que apontamos em relação a Quaderna e às novelas de cavalaria, diz respeito a uma reminiscência de infância, quando no seu depoimento ao Sr. Corregedor, narra: “-*E depois, lá um dia, Sr. Corregedor, fizemos uma viagem épica a cavalo. Não uma simples caçada, mas uma viagem mesmo, com toda a família montada nos animais melhores e tropas de burros acompanhando-nos com roupagens e mantimentos*”²⁹⁵. Esta citação poderia passar pelo livro como a narração de uma cavalgada qualquer, mas o facto de Quaderna adjectivá-la como uma “*viagem épica a cavalo*” é que redimensiona esta cavalgada pondo-a no rol das cavalarias medievais.

Para finalizar a defesa da classificação ideológica do romance em estudo como sertaneja-guerreiro-cavaleiresca, podemos afirmar sem sustos que ORD é uma novela de cavalaria do ciclo carolíngio²⁹⁶, uma *cavalaria acangaceirada*²⁹⁷, como diz o próprio

²⁹²SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 19.

²⁹³SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 54.

²⁹⁴SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 50.

²⁹⁵SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 107.

²⁹⁶As novelas ou romances de cavalaria costumam agrupar-se em ciclos, isto é, conjuntos de novelas que giram à volta do mesmo assunto e movimentam as mesmas personagens. Estas são divididas em três ciclos: clássico – conjunto de novelas de cavalaria que conta as façanhas dos heróis da Antiguidade; carolíngio ou francês – novelas que giram em torno do Imperador Carlos Magno e, por fim, o ciclo arturiano ou bretão, consideradas as mais famosas, narram os feitos do Rei Artur, sempre acompanhado dos Cavaleiros da Távola Redonda. Fonte pesquisada: MONGELLI, Lênia Márcia. *A novela de cavalaria: a Demanda do Santo Graal*. In: Literatura Portuguesa em perspectiva. Vol. I. São Paulo: Atlas, 1992. Em *O Rei Degolado* (Op. Cit.) encontramos duas referências ao ciclo arturiano ou bretão, que despertam, no mínimo, curiosidade. A primeira, na página 59, Quaderna fala na “*Ordem da Pedra do Reino*” o que nos remete, imediatamente, para a Ordem dos Cavaleiros da Távola Redonda; a segunda, mais explícita, está na página 60, a própria Távola Redonda aparece como o nome de uma estalagem, um bordel, frequentado por Quaderna. A nós, essas citações representam o desejo do autor em deixar um

Suassuna, que ao criar o neologismo *acangaceirada*, inspirado no termo *cangaço*, revela que esta será uma novela de cavalaria do cangaço. E aqui é importante que percebamos que assim como os romances ibéricos foram reaproveitados e transpostos para a realidade sertaneja e nordestina, a estrutura cavaleiresca também será recuperada e adaptada à cultura nordestina brasileira. No texto suassuniano a imagem do cavaleiro medieval é subsumida pela do cangaceiro que na sociedade sertaneja representa o modelo de herói por excelência, por conjugar, antes de mais nada, a ideia de um homem livre que, quotidianamente, prova a sua coragem, aventura-se e arrisca a sua vida, com a imagem de um homem que actua socialmente declarando-se contra as injustiças sociais, permitindo-se transgredir os tabus da sociedade. É bom atentarmos para o facto de que quando falamos do cangaceiro como símbolo do herói cavaleiresco, não estamos a falar, necessariamente, do cangaceiro criminoso por encomenda, mas no sentido do cangaço como um movimento de desespero frente a um panorama de injustiça social, determinada por uma óptica pessoal, muitas vezes, com o propósito de vingar a honra da família, um crime não punido, ou manter a ordem que imagina como correcta. O que, de certa forma, também margeia a criminalidade, à medida que para atingir os seus objectivos, luta contra quem for necessário, seja a polícia, os fazendeiros, ou o Governo. Esta é a imagem do herói cavaleiresco acangaceirado que prevalece em ORD. A sua semelhança com o herói cavaleiresco medieval está na temeridade e na vida livre, ditada pelas suas regras de honra e conduta. Com direito a armadura toda feita em couro de animais: gibão, guarda-peito, calças e chapéu com moedas prateadas, a imagem do cangaceiro remonta, deste modo, a figura do cavaleiro medieval com a sua armadura acrescida pelos arreios do cavalo (cobertos de medalhas de santos) e as esporas brilhantes. Esses são os seus tesouros e viaja assim com eles. O cangaceiro faz da sua casa a sua sela, assim como os cavaleiros do século VIII e, do mesmo modo, na busca pela conquista de territórios, cada um adequado à sua realidade. No *Romance d'A Pedra do Reino* Quaderna explicita assim a semelhança entre o cavaleiro medieval e o cangaceiro: “É por isso que eu digo que os fidalgos normandos eram cangaceiros e que tanto vale um Cangaceiro quanto um cavaleiro medieval (...)”²⁹⁸. A citação é da PDR, mas pode ser usada como ratificação do que dissemos sobre ORD, uma vez que as duas obras, ao fazerem parte de uma trilogia, compõem um todo harmónico e, como diz

pequeno registo da sua filiação ao romance de cavalaria, ou mesmo, fazer uma homenagem em tom jocoso, à Ordem dos Cavaleiros da Távola Redonda.

²⁹⁷SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 44.

²⁹⁸SUASSUNA, Ariano. PDR. Op. Cit. p. 281

Suassuna, “*isso é uma só novela, fundamentalmente épica – um livro dividido em três partes*”²⁹⁹. A dureza da vida do cangaceiro, homem de todos os lugares, logo, de lugar nenhum, é o símbolo do Sertão e dos Sertanejos que para sobreviver mantêm uma vida nómade na luta pelo “*direito ao que nunca teve: uma vida sem dono, uma vida de Senhor e sem trabalho escravo*”³⁰⁰, o que permite, por similaridade, a eleição do cangaceiro como herói deste povo. Essa escolha por parte do povo do Sertão torna o cangaceiro um tópico literário que será aproveitado por Suassuna: o homem a cavalo, signo de liberdade e nobreza.

No rastro deste pensamento, vemos que à semelhança do que ocorre nos romances carolíngios, no romance suassuniano, os cavalos têm uma importância fundamental, chegando mesmo a participar da narrativa como personagens. Cavaleiro e cavalo compõem uma única imagem, como dissemos nas linhas anteriores, o cangaceiro faz da sela a sua casa, logo o cavalo é parte basilar nessa constituição; o seu ofício é feito sobre o cavalo, mas o cavalo não é apenas objecto de labor e sim parte activa, pois trabalha em comunhão com o cangaceiro; sem cavalo o cavaleiro não existe, um necessita do outro para *ser*. Os cavalos são adjuvantes naturais do cangaceiro/cavaleiro. As lutas são feitas a cavalo e todos têm um nome, uma descrição e uma personalidade³⁰¹. Uma última questão que ainda vale destacar quanto à ideologia

²⁹⁹SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 129.

³⁰⁰SUASSUNA, Ariano. PDR. Op. Cit. p. 526.

³⁰¹Esse aspecto da importância do cavalo na obra de Suassuna, talvez merecesse até um estudo mais aprofundado, não digo um trabalho de fôlego como este, mas, ao menos, um ensaio dada a sua intervenção e participação na obra. Por hora permitam-nos destacar algumas passagens relativas a esse assunto que destacamos em *O Rei Degolado*. Em relação ao nome dos cavalos salientamos: “*Como é o nome do meu cavalo, Major Jocelyno? ‘Explosivo’! Como é o nome do seu? ‘Pitoresco’! Como é o nome do cavalo do Comandante Jueca, primo nosso? ‘Pantera’! Como é o nome do cavalo do Coronel Sulpício, meu Pai? ‘Animoso’! Como é o nome do cavalo do Major Zorobabel Villar? ‘Universo’! Por que esses nomes, Major Jocelyno? – Porque esses eram os nomes dos melhores cavalos do Capitão Bento da Costa Villar, o primeiro da nossa família a chegar aqui no Sertão em 1791! Nós mantemos os nomes dos cavalos em homenagem a ele!*” (p.18). Essa citação além de personalizar os cavalos, à medida que são nomeados, é também um bom exemplo para demonstrar a importância do cavalo na sociedade sertaneja que é usado como um elemento de homenagem familiar. Em um outro enfoque os nomes dos cavalos podem também revelar a opção política do dono, assim acontece com a égua vermelha de Clemente que se chama *Coluna*, em homenagem à Coluna Prestes e, logo, ao Integralismo (ver nota nº190) fundado por Luís Carlos Prestes; já o cavalo de Samuel chama-se *Temerário* em uma referência a Carlos Magno, a quem Samuel refere-se como *Carlos, o Temerário*, deste modo à página 50 lemos: “*Mandei selar desde cedo a minha égua vermelha Coluna! Apronte o Temerário de Samuel, Quaderna!*”. A essa cavalgada junta-se Quaderna: “*E foi assim que fizemos, selando, eu, o meu cavalo Pedra Lispe*” (p.53). O nome do cavalo de quaderna também desvela algo, tanto do cavalo, como do próprio dono, pois Pedra-Lispe, na mitologia nordestina, é uma pedra de cor azulada que desce junto com o corisco (a rigor é o próprio corisco) na forma de machado e se enterra a sete palmos depois de brilhar, ribombar e destruir. Acredita-se que ela é atraída durante as raras tempestades, por espelhos, ferragens, arreios de prata, esporas de metal e tudo o que for de ouro, até mesmo os dentes - se de ouro forem. De posse dessa informação, percebe-se que, sobre Quaderna, o nome do seu cavalo revela a sua filiação ao folclore nordestino, quanto ao próprio cavalo, foi assim baptizado por ser rápido como um raio. A forte relação entre cavaleiro e

dominante em *O Rei Degolado*, diz respeito ao facto de, no romance em estudo, as personagens principais, que dão o tom e conduzem a narrativa, fazerem parte da aristocracia agrária sertaneja que estabelece a “civilização do couro”³⁰². Logo temos que ter em mente que o sertanejo que compõe a ideologia sertaneja-guerreira-cavaleiresca, como definimos, não é só o homem comum, ele também está lá, mas o que predomina é o aristocrático, os grandes latifundiários, que guerreiam por fortuna, poder e pela manutenção de uma ordem. Todas essas questões aqui levantadas quanto à ideologia sertaneja-guerreiro-cavaleiresca são importantes, mas o principal é mesmo a constatação das características das novelas de cavalaria no texto suassuniano, o que vai possibilitar o aparecimento dos valores actualizados no par nobreza/cavalaria que, por sua vez, estão assentes em verdadeiros códigos de conduta medieval e cavaleiresca. Outros distintivos cavaleirescos medievais também encontramos no romance de Ariano Suassuna, são: o carácter místico e simbólico e o relato de aventuras penetradas de espiritualidade cristã. “(...) meu Pai e meu Padrinho apareciam como dois Príncipes de sangue do Cangaço nordestino! (...) o que ficava eram as imagens de meu Pai e meu Padrinho, vestidos de gibão, de chapéu-de-couro estrelado à cabeça, enfrentando aquele outro ‘Príncipe do Cangaço Nordeste’, o impuro, mas corajoso Dom Virgolino Ferreira, O Lampião. Meu Pai e meu Padrinho, suçuaranas enfiadas na ‘Onça Malhada’, montados em seus cavalos de sela e vestindo os gibões de couro da ‘Aristocracia bárbara do Sertão’, cresciam cada vez mais a meus olhos como os dois Cavaleiros que, nas empoeiradas e ensolaradas estradas sertanejas, com sua vida e com sua morte, tinham me apontado de uma vez para sempre o caminho do fogo da Morte, do sangue do Divino”³⁰³.

III.VI.III- Estrutura da Sociedade Carolíngia x Sociedade Sertaneja

cavalo é expressada em: “(...) o Major Zorobabel levou a carga despedaçadora no ventre (...). Ele não chegou a cair: tombou apenas para a frente, agarrando-se à sela por instinto, pois seu cavalo Universo começou a saltar, escoiceando o vento, excitado e desesperado com os tiros, como se pressentisse que algo de muito grave acabara de acontecer a seu dono” (p.46). A respeito do facto dos cavalos serem dotados de personalidades, escolhemos este trecho: “(...) um dia sangraram Passarinho, um dos três cavalos de meu Pai, um cavalo todo negro, valente e bom, mas meio doido, um cavalo perigoso e que, de vez em quando, precisava perder sangue para ficar menos espantado e agitado” (p. 104/105). E assim damos por encerrado este aparte. Por fim, ainda podemos inserir a citação em relação a Sinésio, o primo de Quaderna desaparecido. Quase sempre quando é dito o seu nome é com o aposto *o rapaz do cavalo branco* (SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 74), como se isso o definisse. Na verdade o facto de Sinésio estar ligado ao *cavalo branco* doa à sua imagem um tom mítico e principesco; a ideia do príncipe que vem no cavalo branco para salvar a donzela, além do que a figura de Sinésio na trilogia suassuniana está sempre envolvida por uma aura étera de mistério. Sinésio também remonta, na narrativa, o mito sebastianista.

³⁰²SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 12.

³⁰³SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 91.

Seguindo a estruturação narrativa dos romances carolíngios, dentro de uma linha de proposta sintáctico-narrativa, o livro *O Rei Degolado* pode ser considerado um romance de *busca*³⁰⁴, onde o actor principal é investido de uma tarefa. No caso em estudo, poderíamos dizer que existe uma busca dividida em quatro etapas, onde o actante-sujeito, Quaderna procura: construir a sua Obra e, assim, tornar-se o Génio da Raça; reconstituir a monarquia e ser o Rei do Quinto Império; desvendar o assassinato do seu Padrinho e descobrir o paradeiro do seu primo e sobrinho Sinésio, o que, axiologicamente, é positivo, pois parte de um pressuposto legítimo. Entretanto como o livro acaba sem que a personagem principal atinja nenhum dos seus objectivos, poderíamos dizer que a busca não se realizou, logo, a axiologia é negativa. Contudo, temos que ter em mente que esta obra faz parte de uma trilogia inacabada e em processo. Mas ainda assim, se analisarmos este livro como independente do todo que se insere, a sua axiologia continua positiva, visto que não modifica a estrutura eufórica dos valores que a partir dela se articulam. Esses valores, como dissemos, serão actualizados na ideologia nobreza/cavalaria, onde o nobre é o cavaleiro, ou a pessoa dotada de sentimentos nobres como a obediência à Ordem Social, que abrange a familiar e a religiosa, e à Ordem Individual que parte do indivíduo para o colectivo.

Nos romances carolíngios, a Ordem Social é rígida. Prevaecem os códigos de moral e conduta como o respeito à família; a fidelidade não só matrimonial, mas no sentido mais amplo: à família, aos amigos; as doutrinas religiosas cristãs; o colectivo em detrimento do individual; a hierarquia social condizente com o grau em que cada pessoa ocupa na sociedade; a honra, etc. Tudo que não estiver enquadrado nestes preceitos é axiologizado negativamente e, em termos de valores, será caracterizado como disfórico. De acordo com o pesquisador João David Pinto-Correia³⁰⁵, essas Ordens (Social – familiar e religiosa; Individual), nos romances carolíngios, estão presentes e relacionadas a três ideologias distintas que, por sua vez, com base no nível discursivo, correspondem a três actividades: aristocrático-guerreiras, aristocratas-amorosas e de iniciativa puramente individual. Para nós interessa, principalmente, a aristocrático-guerreira predominante nos romances de busca e a que se adequa melhor à classe

³⁰⁴ Os romances carolíngios numa proposta sintáctico-narrativa são agrupados em três esquemas distintos: 1º) romances de busca- o actor principal é investido de uma procura; 2º) romances de sanção – já não interessa tanto o que as personagens vão fazer ou fazem, mas a avaliação final do que foi praticado e, por fim o 3º) romances compósitos – unem a busca à sanção e o percurso respeitante à sanção é exectuado pelo interveniente da busca. Para ler mais sobre esse aspecto dos romances carolíngios: PINTO-CORREIA, João David. *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*. Op. Cit. vol. 1. p. 258-259.

³⁰⁵ PINTO-CORREIA, João David. *Ibidem*. p. 466.

figurativizada, nobres, condes, cavaleiros e seus respectivos auxiliares e armas. No caso do cavaleiro medieval essas são as espadas; já no universo sertanejo as espadas são substituídas por “*bacarmates e facas-de-ponta (...) e rifles*”³⁰⁶. Quanto aos auxiliares, nos dois casos centra-se na figura dos cavalos, como já dissertamos. A actividade de iniciativa puramente individual também é por nós apreciada, entretanto na sua deixis positiva. No estudo tomado como base para esse trabalho, o do professor e pesquisador Pinto-Correia, em geral, uma tarefa individual quando não é mandatada por um Destinador, a Ordem Social, é entendida como negativa e o seu actante pode mesmo ser banido do grupo social a que pertence; contudo, quando encarregada de acordo com os valores sociais vigentes e aceites, mesmo que aja só, é vista como positiva. Dentro desta conceituação, *O Rei Degolado* ocupa um lugar fronteiro. Ao empreender a sua busca por reconstruir o Reino dos Quadernas, desvendar o assassinato do seu Padrinho e descobrir o paradeiro do seu primo Sinésio, Quaderna põe em execução um percurso completamente solitário, logo, de iniciativa individual, pois essas são questões que não despertam nenhum interesse à Ordem Social vigente; a reconstituição do Reino do Quinto Império até mesmo contraria a Ordem socialmente aceite, uma vez que o sistema político em vigor é a república. Neste caminho Quaderna pode ser visto como um Anti-Destinador, punido e banido com a sua prisão, movida exactamente pelos seus ideais monarquistas que começam por despertar incómodo ao Corregedor, representante do Destinador, da Ordem Social. Entretanto o projecto de Quaderna quanto a restauração da Monarquia é muito mais dos sonhos do que da realidade. Seu Império será instaurado sim, mas na sua casa³⁰⁷, na sua literatura com momentos de glória manifestados nas cavalgadas que organiza. Ele não empreende uma luta armada contra a república, mas é entendido como um perturbador da Ordem, “*Vi que dera um erro grave. Até aquele instante, eu julgara que meu riso e minhas cavalarias eram uma prova de intrepidez minha, algo que fazia com que todos até simpatizassem comigo*”³⁰⁸. Contudo se vemos o percurso de Quaderna dentro da lógica familiar, como uma tarefa a cumprir em honra aos mortos da sua família, e se entendemos que tudo isso faz parte do seu “*mundo*

³⁰⁶SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 44.

³⁰⁷“(…) do Sábado de Aleluia para o Domingo da Ressurreição de 1938 (...) sendo então fundadas, na casa de Clemente, a República Popular do Brasil, comunista; na casa de Samuel, a aristocrática República Unitária do Brasil, integralista; e sendo restaurado, na minha, o Império do Brasil”.

SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 60.

³⁰⁸SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 73.

particular, no mundo doido, pessoal e arbitrário de um homem só”³⁰⁹, a sua deixis passa, instantaneamente de negativa para positiva e é assim que a entendemos.

Os valores da sociedade medieval serão actualizados nos romances carolíngios, assim como os folhetos de cordel o fazem na sociedade sertaneja e como o faz Suassuna em ORD, ao beber nas duas fontes anteriores. Começemos, então, o nosso confronto. Se por um lado a função militar é referida nos romances carolíngios como a actividade principal da nobreza, só raramente os textos discursivizam sobre os embates com os inimigos. O que mais frequentemente acontece é o breve registo (Morte de D. Beltrão)³¹⁰, e deste modo também acontece em *O Rei Degolado* que começa por narrar um grande confronto, a emboscada aos membros da família Villar e depois passa o restante do livro sem mais voltar à cena, apenas faz alusão ao ocorrido situando-o dentro dos acontecimentos históricos de 1912, 1926 e 1930. Segundo Pinto-Correia, a actividade aristocrático-guerreira precede da discursivização pela “procura obrigatória por parte de um nobre/guerreiro, de outro ilustre nobre (...) é sempre um familiar que se encarrega da tarefa”³¹¹; lembremos da busca do pai pelo filho em *D. Beltrão* e de Belardos por seu primo Valdevinos a pedido do tio em *Belardos e Valdevinos*. No rastro deste pensamento Quaderna insere-se com perfeição a esta actividade, visto que ele é um nobre cavaleiro, “*Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, Rei do Quinto Império (...) descendente em linha masculina e direta, de Dom João Ferreira-Quaderna, homem sertanejo que, há um século foi Rei da Pedra Bonita (...). Isto significa que sou descendente, dos legítimos e verdadeiros Reis brasileiros, os Reis castanhos e cabras da Pedra do Reino do Sertão, (...) por herança de sangue direto e divino*”³¹² à procura do seu primo Sinésio, o Alumioso. A actividade aristocrático-guerreira, como o próprio nome indica, remete-nos para um estatuto social bem definido: o da nobreza e da aristocracia medieval o que na sua correspondente sertaneja será o da aristocracia rural. No simulacro da sociedade carolíngia, as personagens nobres são as que mais circulam pelos romances, “não são dados papéis de relevância a classes sociais inferiores”³¹³. Nesse ponto a astúcia de Ariano Suassuna na estruturação do romance em estudo

³⁰⁹SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 87.

³¹⁰Para este trabalho baseamo-nos nas versões disponíveis em: PINTO-CORREIA, João David. *Romanceiro Oral da Tradição Portuguesa*. Op. Cit. Entretanto quem tiver interesse em consultar os romances carolíngios indicamos também:

GALHOZ, Maria Aliete Dore. *Romanceiro Popular Português*. 2 vols., Lisboa, 1988.

GARRET, J. A. de Almeida. *Romanceiro e Cancioneiro Geral* – I. Lisboa, 1997.

PINTO-CORREIA, João David. *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*. Op. Cit. Vol.2.

³¹¹PINTO-CORREIA, João David. Op. Cit. vol.1. p. 468.

³¹²SUASSUNA, Ariano. PDR. Op. Cit. p. 5.

³¹³PINTO-CORREIA, João David. Op. Cit. vol.1. p. 471.

merece relevo, porque ainda que pensemos e tenhamos dito aqui neste trabalho que os nobres em ORD fazem parte da aristocracia agrária, essa aristocracia inserida no contexto brasileiro pode ser vista como uma classe social inferior, não só pelo desprezo que é dado ao interior em relação às grandes cidades urbanas, mas pelo facto desta aristocracia pertencer ao Sertão, região económica e socialmente ‘esquecida’ no Brasil. Ao colocar essas pessoas como nobres no seu romance, Suassuna desloca o olhar e dá-lhes visibilidade. Mas também atentemos para o facto de que apenas os fazendeiros que estão a encaminhar-se para o encontro na Fazenda Onça Malhada e os que já lá estão, fazem parte desta aristocracia agrária, pois o próprio Quaderna, por mais nobre que se intitule, na verdade, é um “*modesto Cronista-Fidalgo, Rapsodo-Acadêmico e Poeta-Escrivão*”³¹⁴ e que de sua posse só tem a sua casa e outras duas que empresta aos seus mestres, Clemente e Samuel.

No universo carolíngio, a nobreza é sempre representada com a qualificação de *Dom* (Dom Beltrão; Dom Gaifeiros), ou de *cavaleiros*, ou ainda relacionada às funções ofensivas, neste caso, ao inimigo, *o mouro, o infiel*: “-*Não torno culpa a meu filho, / Nem aos moiros de o matar*,”³¹⁵. Dentro do universo suassuniano a correspondência existe no tratamento de qualificação. O mais comum é o *Dom*, derivação do latim *dominu* (senhor) e sempre indicativo de título honorífico. A nossa personagem chama-se Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna e descende de Dom João Ferreira-Quaderna. Quase sempre é assim que Quaderna refere-se a si mesmo e aos seus familiares como, por exemplo, seu Padrinho, Dom Pedro Sebastião Garcia-Barreto. O termo *cavaleiro* também é apreciado no romance de Ariano Suassuna em diversos momentos, destacamos: “*O grupo de Cavaleiros passava, agora, na estrada, por uma região estranha*”³¹⁶; “*Na estrada que ia ter à porta da casa da fazenda, avistou um grupo de quinze a vinte Cavaleiros que se dirigiam, a passo para ela*”³¹⁷. Entretanto outros tipos de tratamentos nobres são evocados no texto suassuniano como, por exemplo, *rei* ou *El-Rei*, quando Quaderna refere-se ao “*Rei Dom Pedro Sebastião*”³¹⁸ e ao “*El-Rei Dom José Pereira*”³¹⁹; e *príncipe*, ao lembrar de seu primo desaparecido Sinésio, “*Príncipe da bandeira do Divino do Sertão*”³²⁰. Em geral as qualificações de nobreza das

³¹⁴SUASSUNA, Ariano. PDR. Op. Cit. p. 6.

³¹⁵Romance de *D. Beltrão*: Garrett, ed. 1963: II, pp. 275-278 apud PINTO-CORREIA, João David. ROTP. Op. Cit. p. 170-172.

³¹⁶SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 17.

³¹⁷SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 10.

³¹⁸SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 63.

³¹⁹SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 117.

³²⁰SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 74.

personagens suassunianas são dadas por Quaderna ao dissertar sobre as suas histórias e memórias como forma de compor o texto da sua epopeia, não necessariamente as pessoas são nobres, tanto assim que o *El-Rei Dom José Pereira*, nada mais é que José Pereira de Lima, deputado federal que declara a independência do município de Princesa, um dos motes da Revolução de 30. Entretanto, como o universo configuracional suassuniano é o sertanejo nordestino, não podemos deixar de citar algumas formas de tratamento que, ainda que não façam parte da semântica da nobreza, no nordeste brasileiro acaba por qualificar como nobre, destacado da massa, quem por ela é tratado; são as formas militares *Coronel*, *Comandante* e *Major*³²¹, bem como o *Doutor*³²². As formas militares *Comandante* e *Major* correspondem realmente às patentes que os indivíduos possuem. O mesmo já não ocorre com *Coronel* que, como já dissemos no Folheto II deste trabalho, em geral, é um grande fazendeiro, ‘apelidado’ por *coronel*, detentor de poder na região. Com o termo *Doutor* acontece o mesmo na sociedade nordestina, nem sempre é designado a quem é de direito (médicos ou quem atingiu o grau mais elevado de estudo), mas, normalmente, a advogados, políticos, ou mesmo a pessoas financeiramente mais abastadas, como uma forma de tratamento da classe economicamente inferior a outrem de classe economicamente superior no sentido de demonstrar subserviência e demarcar a hierarquia social.

Um outro ponto que chama a atenção ao destrinçarmos a estrutura social carolíngia e suassuniana, diz respeito ao facto dos títulos de nobreza pertencerem, predominantemente, a pessoas do género masculino. No universo carolíngio ainda encontramos alguns indicativos nobres femininos, como, por exemplo, *Condessa* e *Infanta*. Em ORD isso não ocorre, todos os títulos nobres pertencem única e exclusivamente ao masculino. O que só revela e comprova que o universo nobre e guerreiro, ou sertanejo e cavaleiresco, é tipicamente masculino.

Numa primeira apreciação, os nobres são referidos como não axiologizados, entretanto predomina uma distinção positiva pelo facto de serem representantes de uma classe social elevada. A axiologização dependerá da actuação do ser nobre, se for dentro do universo colectivo de valores será positiva, caso contrário, negativa. Enquanto estrato social, a nobreza possui funções apenas figurativas, pois, “os romances carolíngios, poucas vezes proporcionam um actante colectivo, os ‘cavaleiros’ nunca são

³²¹ “*Comandante Jesuíno Villar de Araújo, Major Zorobabel Villar, Coronel Sulpício*”. SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 10.

³²² “*Doutor João Pessoa, Doutor João Suarana*”. SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 9.

encarregados de qualquer Programa Principal”³²³. Ao transpormos isso para o romance suassuniano percebemos que em relação à classe realmente nobre, se pensarmos apenas em Quaderna e sua linhagem, constata-se que agem a partir de uma atitude de iniciativa individual. Entretanto encarregado de um programa de restituir a linhagem nobre da sua família, constitui um representante do grupo, logo se encontra na esfera dos valores positivos. Por outro lado, se pensamos no grupo de Cavaleiros que são descritos na história de *O Rei Degolado* percebe-se uma contraposição em relação aos romances carolíngios. Os Cavaleiros de cada família estão encarregados de um programa sim: defender os interesses daquele grupo. Esses interesses podem ser individuais dentro de uma lógica mais ampla, mas dentro da óptica familiar o objectivo é colectivo, logo também pode ser analisado como um valor eufórico. Por ser encarregado de valores sociais colectivos, tanto Quaderna, quanto os Cavaleiros, cada um no seu universo, podem ser vistos como representantes da Ordem Social. Ao ser representante do seu grupo social, o actante por este tem de ser ajudado, o que faz com que surjam valores de classe como a solidariedade, a interajuda e a fidelidade, que vão exprimir-se no conjunto das tarefas principais da actividade aristocrático-guerreira. Nesta perspectiva, uma das formas superiores de solidariedade identifica-se com a actualização dos valores virtuais, logo axiologizados, proporcionados pela dimensão familiar. A actividade aristocrático-guerreira assenta fundamentalmente na Ordem Social mais global, relacionada à classe nobreza. Esta, por sua vez, vai recorrer a elementos e valores da dimensão familiar e da dimensão religiosa para fazerem a sua manutenção. Lembremos o que dissemos no início da abordagem sobre o facto das actividades aristocrático-guerreiras precederem sempre da busca de um parente nobre por outro; será a premissa responsável pela afirmação da dimensão familiar, o que é actualizado na sua deixis positiva.

III.VI.IV – Ordem Social, a dimensão familiar e os valores dela derivados

III.VI.IV.I – Solidariedade, Fidelidade e Interajuda

O Rei Degolado encaixa-se com perfeição à premissa das actividades aristocrático-guerreiras, uma vez que a temática predominante em sua narrativa é a familiar. Em um primeiro momento, até o capítulo-folheto VII (ao todo são XXIII

³²³ PINTO-CORREIA, João David. Op. Cit. vol. 1. p. 473.

Folhetos), o livro conta a cavalcada das “*sete famílias perigosas*”³²⁴ rumo à Fazenda Onça Malhada com o intuito de estabelecer uma conciliação política. A descrição dos traços familiares: origem, estrutura física dos seus membros, composição hierárquica e linhas políticas são feitas amiúde. Se pensarmos no motivo que faz com que cada família dirija-se à Onça Malhada, bem como na composição da estrutura dessas famílias, os membros eleitos para irem ao grande encontro, conseguimos já perceber a primeira manifestação dos valores como solidariedade, fidelidade e interajuda. A família Villar é composta pelos “(...) *Comandante Jueca, e seu irmão, o Major Zorobabel Villar (...) acompanhado de perto por seus dois filhos bastardos que o seguiam nos calcanhares como dois cachorros-de-fila*”³²⁵. A expressão “cachorros-de-fila” é singular nessa estruturação uma vez que desvela o valor de fidelidade embutido na referência ao cachorro, animal que tem como característica principal a fidelidade ao dono. O facto de Suassuna optar por classificar os filhos do Major Zorobabel como bastardos, poderia ser visto como uma contradição à preservação da dimensão familiar, uma vez que esta preza pela família legítima. No entanto, pensamos que este recurso pode ter sido usado como uma opção para adaptar o seu romance às cores e formas sertanejas, já que nesta sociedade é comum os homens, em geral os mais abastados, tenham filhos fora do casamento, normalmente, com as criadas; ou por outra via não de adaptação, mas de denúncia do cinismo da classe política sertaneja. Uma outra passagem concentra a obediência à dimensão familiar, bem como a interajuda: “- *Olhe, Major Jocelyno, eu só vou para essa reunião porque meu Pai mandou: sou contra qualquer acordo com a família Pessoa! E vou lhe ser franco: em tudo isso, o que eu achei pior foi meu Pai ter me destacado para acompanhar e proteger você, que traiu meu Pai e toda a família Villar em 1904! (...) – Homero, não fale assim não, meu filho! Eu sou seu primo, mas sou homem já idoso, é como se fosse seu tio!*”³²⁶. Este registo ratifica a força da dimensão familiar ao demonstrar que a interajuda familiar suplanta a questão do gosto pessoal, logo do indivíduo. O colectivo, a família, domina e comanda a acção e faz com que Homero, mesmo a contra-gosto, mas em respeito a uma ordem do Pai, logo, uma ordem do Destinador, proteja o seu primo. Algo parecido ocorre no romance carolíngio *D. Bernardo* (versão de *Belardos e Valdevinos*), quando o pai de Valdevinos, tio de Bernardo, pede para este ir à procura do primo: “- *Vai-me saber dele, Bernardo, / vai-me saber dele, vida minha. / Como irei ó meu tio, homem que tão mal*

³²⁴SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 15.

³²⁵SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 10.

³²⁶SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 16.

*me queria, / quem na praça me desmente / para campos me desafia. / Se tu não vais saber dele, Bernardo, / não verá bênção minha. / Lá se parte D. Bernardo (...)*³²⁷. Mesmo sem gostar do primo que desdenhava de si, Bernardo parte à sua procura a partir do momento em que seu tio o ameaça de não mais lhe dar a sua bênção, o que significaria, de certa forma, uma espécie de banimento do convívio familiar o que faz com que Bernardo assuma o empreendimento. Essa passagem do romance carolíngio, mais uma vez, demonstra a importância da dimensão familiar e a supremacia do colectivo sobre o individual.

Destacamos ainda a composição de mais duas famílias que se encaminham para o encontro, a dos Dantas: “*Na estrada que vinha da Vila do Teixeira para a Onça Malhada, (...) [vem] outra cavalgada (...). É da família Dantas (...) com o Doutor Franquelim Dantas e seu filho João Duarte Dantas*”³²⁸; e a família Pessoa, constituída por três primos directos, sendo que dois destes irmãos: “*(...) um grupo da família Pessoa, também a cavalo, se encaminha para a Onça Malhada (...). São sobrinhos aquele Eptácio Pessoa (...) o mais moço desses homens era Carlos Pessoa (...). O segundo homem, primo de Carlos Pessoa, era um militar, o Aspirante José Pessoa (...). O terceiro que viajava no meio dos dois, era irmão do Aspirante José Pessoa (...). Chamava-se João Pessoa*”³²⁹. Como vemos, os membros que compõem as famílias que cavalgam para a fazenda Onça Malhada são sempre parentes em linha directa, o que intensifica a dimensão familiar. Esse aspecto também é passível de correspondência nos romances carolíngios da tradição portuguesa, pois em quase todos os laços familiares estão presentes, ainda que não comandem a acção: pai e filho em *Morte de D. Beltrão*; tio, sobrinho e primo em *Belardos e Valdevinos*; a mãe que intercede pelo filho em *Floresvento / Cruelvento*; *D. Gaifeiros*, marido e mulher e tio e sobrinho; *Conde Claros em hábito de frade*, pai e filha. Uma outra matéria ligada à dimensão familiar diz respeito à hierarquia social no que toca ao facto da hereditariedade do poder, da nobreza, logo, da Ordem Social “*(...) Pois quando o poder vier cair às mãos dos Dantas, os Dantas devem estar preparados para transmitir a Chefia, de pai a filho e de filho a neto.*”³³⁰. Aqui fica explícito que o *status quo* será transmitido como um código genético de geração para geração, e este é mais um ponto de intersecção entre a estrutura cavaleiresca medieval e a suassuniana. Podemos dizer que todos os valores até

³²⁷Romance de *D. Bernardo*, versão de Vinhais, Trás-os-Montes (F.Martins 1939: II., pp 42-43) apud PINTO-CORREIA, João David. *ROTP*. Op. Cit. p. 178-179.

³²⁸SUASSUNA, Ariano. *ORD*. Op. Cit. p. 28.

³²⁹SUASSUNA, Ariano. *Ibidem*. p. 36-37.

³³⁰SUASSUNA, Ariano. *Ibidem*. p. 34.

aqui actualizados na afirmação da dimensão familiar foram actualizados na sua deixis positiva. Nos romances carolíngios a que tivemos acesso, a citação em relação à hierarquia social está implícita na própria constituição da narrativa e no comportamento das personagens diante de outras socialmente superiores. “- *Cala-te ó Claralinda, / Não te queiras difamar, / Que eu sou de nobre gente / E contigo hei de casar: / Fia-te nesta palavra / De Dom Carlos d’Além Mar*”³³¹. Ou quando aparece a figura do rei, o representante da Ordem Social, do Destinador: “(...) *Vão à presença de el-rei / Onde o conde era levado: / - Eu te requeiro, bom rei, / Pelo apóstolo sagrado, / Que nesta sua romeira / O foro seja guardado. / Da lei divina é casar-se, / Da humana é ser degolado: / Que não valem fidalguias / Onde Deus é o agravado. / Disse el-rei aos do conselho / Com semblante carregado: / - Sem mais detença, este feito / Quero já desembargado*”³³².

Quando apresentamos, no Folheto II deste trabalho, a trilogia suassuniana e o livro a que nos debruçamos para este estudo, dissemos que Ariano Suassuna abandonou o projecto de ORD por ter havido uma mudança no tom da narrativa que a tornou autobiográfica. Tratamos dessa questão no referido Folheto e constatamos a sua veracidade. Entretanto isso, para este ponto do trabalho, é bastante salutar, pois encerrada a descrição do confronto entre as famílias sertanejas por conta da suspensão da narrativa a partir da emboscada, será na dimensão familiar de Quaderna, enriquecida pela a de Suassuna, que deteremos a nossa atenção na procura pela actualização dos valores dela derivados. Quaderna encarna a figura do cavaleiro medieval que sai em demanda. A busca quaderniana, como já apontamos, é tornar-se o Génio da Raça através da escritura da sua epopeia; reconstruir o Reino dos Quadernas e tornar-se, assim, o Rei do Quinto Império; desvendar o assassinato do seu Padrinho e descobrir o paradeiro do seu primo Sinésio. Desta forma, podemos ler a trajectória de Quaderna como um percurso de uma única busca subdividida em quatro etapas. Para não induzirmos em erro, vale clarificarmos que a ordem de encadeamento das etapas é aleatória, logo, este não é um caminho de provas a cumprir para a aquisição de um saber. Contudo, atentemos para o facto de que, à excepção do projecto em tornar-se o Génio da Raça, o que seria uma conquista pessoal dentro de uma atitude de iniciativa individual, todas as outras etapas dizem respeito à dimensão familiar: reconstruir o

³³¹Romance *Dom Carlos d’Além Mar*, (Garret, ed. 1963: II, pp. 233-241) apud PINTO-CORREIA, João David. *ROTP*. Op. Cit. p. 215-222.

³³²Romance *Justiça de Deus*, Versão da Beira Alta segundo Garret. (Garret, ed. 1963: II, pp. 329-332) apud PINTO-CORREIA, João David. *Ibidem*. p. 191-194.

Reino dos Quadernas, desvendar o assassinato do Padrinho e descobrir o paradeiro do seu primo. Lembremos que as actividades aristocrático-guerreiras precedem sempre da busca de um parente nobre por outro para que a dimensão familiar se actualize. Nesse âmbito vemos que a trajetória de Quaderna se realiza plenamente pela afirmação da dimensão familiar. Uma vez tornado Rei do Quinto Império, desvendado o assassinato do Padrinho e encontrado Sinésio, Quaderna conseguiria reconstituir a Ordem familiar que lhe foi usurpada e, assim, restabelecer a Ordem Social. Como já foi referido, *O Rei Degolado* tem XXIII folhetos, os primeiros sete tratam da cavalgada e emboscada aos membros da família Villar, os últimos dezasseis Folhetos são regidos, basicamente, pela dimensão familiar quaderniana. “*Eu tive a sorte – ou a desgraça, ou a sina, não sei! – de ter os meus heróis em casa, como brasas ardentes colocadas desde muito antes do meu nascimento sobre a minha cabeça*”³³³.

Não vamos agora recontar a história do livro ou mesmo da família de Quaderna, pois isso já foi feito exaustivamente no Folheto anterior, mas temos que ter clara a extensão do sofrimento de Quaderna pela morte do Pai, do Padrinho e pela usurpação do seu direito à coroa do Quinto Império, quando foi instaurada a República. Será guiado por esse sentimento que Quaderna mover-se-á em *O Rei Degolado*. Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna descende de uma família de linhagem nobre do Sertão e será através desta família que as características cavaleirescas manifestar-se-ão com mais vigor. Muito do tom cavaleiresco será sublinhado a partir do desejo de Quaderna em tornar-se o Génio da Raça, o que detona na nossa personagem um processo de leitura desenfreado, principalmente dos folhetos de cordel de temática cavaleiresca, como, por exemplo a *História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*. Todo esse universo contagia a visão de mundo de Quaderna, o que causa na nossa personagem uma “*estranha mistura de sonho e realidade*”³³⁴. Acompanhando este raciocínio, veremos que muito do tom medieval, nobre e cavaleiresco que Quaderna emprega ao tratar da sua família é ‘contaminado’ por suas leituras, a ponto de comparar seus familiares ora a paladinos do Imperador dos Francos, ora a Príncipes do Cangaço. “- *Um dia, Sr. Corregedor, lendo recortes amarelecidos que minha Mãe tinha guardado, encontrei um artigo de jornal paraibano (...), dirigindo os maiores insultos ao meu Pai e ao meu Padrinho (...) intitulado ‘versatilidade de um Sátrapa’ e que tinha como um subtítulo, ‘Os Quadernas e Garcia-Barrettos – Os Maiores Protetores do Cangaço Nordestino’*

³³³SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 86.

³³⁴SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 77.

eu, criança, ainda, li, entre outras coisas, o seguinte: ‘Revivescência caricata de Bonaparte das caatingas com tricorne de couro, Pedro Sebastião Garcia-Barretto [Padrinho de Quaderna], acolitado por seu cunhado, Pedro Justino Quaderna [Pai de Quaderna] (...). Queria pegar Virgolino Lampião a unha. No entanto, ao ridículo dessas atitudes de Ferrabrás, acrescentavam eles uma dose de simulação sobremaneira edificante. Os Quadernas e Garcia-Barrettos nunca foram, na verdade, adversários dos bandos sinistros de Cangaceiros. Ao contrário, acham uma volúpia indefinível em conviver com os facínoras (...). Em vez de perseguir Lampião e seus sequazes, encafuam-se os dois na Onça Malhada. A nostalgia do bacamarte, vinda das revoltas e guerrilhas de 1912, impele-os à vida sertaneja, e eles quase nunca aparecem na Capital. Seus áulicos, no entanto, proclamam-nos os maiores adversários dos Cangaceiros’.

- Isso fazia, Sr. Corregedor, com que eu visse meu Pai e meu Padrinho como dois dos Doze Pares de França, Roldão e Oliveiros, lutando contra Ferrabrás”³³⁵. Este trecho do livro fala por si. Resume o que dissemos anteriormente quanto à visão de mundo de Quaderna ser ‘contaminada’ por suas leituras.

Contudo, mais algumas inferências podemos fazer a respeito desta passagem de ORD para além do que dissemos. Não nos esqueçamos que o Pai e o Padrinho de Quaderna são as suas principais referências masculinas. Entretanto, ainda que no livro este seja um trecho com a intenção de difamar a família de Quaderna, o efeito na nossa personagem é exactamente o contrário, o que revela a fidelidade familiar, que também pode ser constatada na descrição que o autor do texto do jornal paraibano, na ficção, faz do Padrinho e do Pai de Quaderna ao dizer que um vivia *acolitado*, ajudado, pelo outro, o que actualiza positivamente também o valor da solidariedade e interajuda familiar. A leitura dessa descrição que teve dos seus parentes, *criança, ainda*, cresce positivamente com o rapaz Quaderna, “(...) *com 15 anos de idade, lembro-me bem de que, naquele tempo, (...) fascinado como era pelas figuras do meu Pai e do meu Padrinho, era do lado deles que eu julgava estarem a Verdade, a Justiça e o Bem*”³³⁶. Retomemos a afirmação que fizemos a respeito da comparação que é feita por Quaderna entre seu Pai e seu Padrinho como Príncipes do Cangaço, “(...) *meu Pai e meu Padrinho apareciam como dois Príncipes de sangue do Cangaço nordestino!*”³³⁷. Essa alternância de comparação, ora com os cavaleiros medievais, ora a Príncipes do Cangaço, não altera a

³³⁵SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 90-91.

³³⁶SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 83.

³³⁷SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 91.

estrutura cavaleiresca, pois, como dissemos, no universo sertanejo e suassuniano o cangaceiro é a representação por excelência do cavaleiro medieval. Na verdade a comparação só alterna na denominação que lhe é dada, mas a estrutura cavaleiresca mantém-se.

III.VI.IV.II - Orgulho

Ainda na dimensão familiar, um outro valor de classe que podemos verificar é o *orgulho*. De certa forma, este valor estava embutido nas citações anteriores referentes à fidelidade familiar, principalmente quando Quaderna compara seu Pai e seu Padrinho a Oliveiros e Roldão; há um orgulho por detrás disso, visto que os leitores de ORD sabem da importância que a legenda de Carlos Magno e seus paladinos têm para Quaderna. Entretanto, isso é expresso com clareza em: *“No meu caso, se a desordem da vida assumiu aquele aspecto sangrento e terrível, não me retirou um bem precioso: o orgulho que sinto por ter brotado do sangue que me gerou! (...) É um sentimento que me acompanha desde muito cedo. A vida e a morte do meu Bisavô, meu Avô, do meu Pai e de meu Padrinho, marcaram meu sangue para sempre, mas me deram também, desde eu menino, a exaltada convicção de que a Vida é uma Fera, ao mesmo tempo dura, perigosa, nobre e exaltadora; o pressentimento de que havia idéias – como a honra sertaneja, por exemplo – que exigiam nossa fidelidade e que poderiam, em dados momentos exigir nossa morte (...). Sr. Corregedor, desde menino, tive a orgulhosa consciência de que meu sangue era talvez impuro, mas não era de forma nenhuma um sangue comum. Se, por um lado isso é fonte de terríveis obrigações e deveres perigosos, era, também, a origem de toda a minha altivez ”*³³⁸. O orgulho na dimensão familiar está aqui posto e afirmado como *um bem precioso*, logo axiologizado na sua deixis positiva. Provindo do *sangue que me gerou* um *sangue talvez impuro, mas não era de forma nenhuma um sangue comum*, não era comum porque é de uma estirpe nobre, o que mais uma vez vem sublinhar a sua genealogia distinta. Quaderna ainda esclarece que este orgulho *brotado* é ainda o responsável pela sua altivez e por toda a sua noção de mundo, visível na sua *exaltada convicção de que a Vida é uma Fera, ao mesmo tempo dura, perigosa, nobre*. Este excerto dá-nos ainda mais um ponto para análise: o valor /honra/.

III.VI.IV.III - Honra

Subordinada à actividade aristocrático-guerreira, a *honra* está ligada à Ordem Social e conectada à dimensão familiar, contudo ultrapassa-a, pois o seu carácter

³³⁸SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 85-86.

assume um relevo fundador que podemos mesmo designá-la como um protovalor. Muitos são os romances carolíngios que discursivizam sobre esta temática, por ser ela rica em possibilidades dramáticas. A honra estabelece um código de conduta, o código de honra, e sobre ele a Ordem Social erige-se. No romanceiro do ciclo de Carlos Magno, só o facto de estar na guerra, já demonstra a honradez do cavaleiro, entretanto há romances que a questão da honra ou da falta dela é quem comanda a acção. Assim, em *Floresvento*, a desonra a sete donzelas e o assassinato a sete padres de missa, teria como punição a morte ao infractor destes códigos de honra, se não fosse a mãe interceder pelo filho junto ao Rei ou mesmo ao marido, pedindo que ao invés de matar o filho, desterrasse-o para longe, o que é feito; em *Conde Preso*, o Conde é encarcerado e, em seguida, degolado, não sem antes casar-se com a donzela que no Caminho de Santiago havia violado: “*Primeiro casar com ela, / E depois ser degolado. / Lava-se a honra com sangue, / Mas não se lava o pecado*”³³⁹. Nesses dois romances a desonra às donzelas, que por si só é uma das maiores desonras sociais, é agravada pela desonra à Ordem Religiosa. Em *Floresvento*, sete padres de missa são assassinados pelo anti-destinador, já em *Conde Preso*, a desonra à donzela é feita no Caminho de Santiago, um percurso sagrado, o que agrava as infracções sociais cometidas, por isso castigo deve ser à altura: o exílio e a degola, respectivamente. Em geral, os romances carolíngios que abordam a questão da honra como tópico central da narrativa são romances compósitos, onde haverá sempre uma busca e, posteriormente, uma sanção. A busca centra-se na acção do anti-destinador, no caso, o infractor, e a sanção é a punição à transgressão aos códigos de honra. Normalmente essa questão está ligada à desonra de donzelas, este é o tema mais comum e é onde se inserem os romances do ciclo do Conde Claros (*Conde Claros Insone* e *Conde Claros em hábito de Frade*), entretanto no final de ambos os romances, após a desonra de Claralinda, a Ordem Social é restabelecida com o casamento. Como dissemos no início deste parágrafo, a temática da honra, da falta dela e da sua restituição é um tema por demais trabalhado nos romances por ser ele rico em opções dramáticas e isso estende-se para todo o romanceiro, não só os carolíngios abordam essa questão pelo viés da esposa adúltera que é sempre castigada ou com a sua morte, ou com a morte do seu amante; isso está presente em romances como *Bernal Francês*, onde a esposa adúltera, logo, desonrada, é morta pelo marido, como forma de ‘lavar’ a sua honra e no *Conde da Alemanha*, onde o Conde que dormia com a rainha é

³³⁹A citação foi retirada da versão *Justiça de Deus*, da Beira Alta, segundo Garret (Garret, ed. 1963: II, pp. 329-332 apud PINTO-CORREIA, João David. *ROTP*. Op. Cit. p. 191-194.

morto. Contudo o valor honra não se faz presente apenas quando se constata a sua ausência através das infracções que acabamos de registar, também está nos códigos de conduta, na forma como se comportam os cavaleiros como sentinelas dos valores como o respeito, a dignidade, a protecção às doutrinas religiosas, em busca da preservação da Ordem Social vigente.

Em *O Rei Degolado*, os códigos de honra estão bem delineados, visto que a sociedade sertaneja possui uma rígida e peculiar relação com as regras de conduta concernentes à honra e à preservação dela como um valor. A noção e manutenção desses códigos são muito próximas da medieval e há sempre uma sanção para quem os transgride. A mais comum é a “justiça com as próprias mãos”, ou seja ‘lavar’ a honra com sangue. Em ORD esta será a forma principal por onde a actualização do protovalor honra será feita. Lembremos que o livro tem como mote 20 anos de guerra sertaneja e as lutas internas pela disputa do poder entre sete famílias da aristocracia agrária sertaneja, logo o prisma da narração discorrerá indubitavelmente sobre a questão da honra. Recuperemos também a localização geográfica do sertão, o interior, a distância em relação ao capital, a falta da presença de um poder central legítimo, tudo isso cria um ambiente permissivo para que os códigos de honra assumam, no Sertão, o estatuto de lei. “- *Mas não se preocupe não, vamos ser bem recebidos pelo Garcia-Barretto. Ele é homem austero, ríspido e inflexível, mas prometeu ao nosso amigo Coronel José Pereira que nos receberia. Como sertanejo ele é hospitaleiro e segue os códigos de honra de sua terra: na casa dele, uma vez admitido, você não é mal recebido de jeito nenhum! Os Garcia-Barrettos são orgulhosos, cruéis, arrogantes, ruins mesmo – como os Dantas também, aliás! Mas, justiça seja feita: são também homens de honra e educados (...). Por isso, tenho a certeza de que não seremos mal recebidos na ‘Onça Malhada’*”³⁴⁰. Este trecho ilustra com perfeição o que acabamos de afirmar em relação à noção de honra no universo sertanejo. Ela é um valor acima de qualquer outro, a ponto de, em seu nome, inimigos puderem sentar-se à mesma mesa. No mundo masculino sertanejo o facto de ter honra, ser honrado, torna os homens mais homens.

O cerne do debate sobre a honra ocorre dentro do âmbito familiar, uma vez que será em nome da vingança que a honra enquanto valor será actualizada. A Quaderna foi dada como herança uma dívida de sangue a ser paga pelos que “*mataram e malsinaram meus mortos*”³⁴¹. É, então, a personagem que concentra em si o embate íntimo sobre o

³⁴⁰SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 41.

³⁴¹SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 83.

dever de ‘lavar’ ou não com sangue a honra de sua família. “- *Entretanto, mais talvez do que ser um Sertanejo, o fato de eu sentir na boca, de vez em quando, o gosto de sangue dos sonhos, vem da minha ‘sina’ de Garcia-Barretto e de Quaderna, um descendente, portanto, de velhas famílias e velhos sangues sertanejos, nos quais se acumulou um estranho testamento de afetos e rancores ancestrais, dívidas de sangue a cobrar e a pagar, heranças de ódios e lealdades inalienáveis*”³⁴². Entretanto Quaderna não executa a sua vingança: “*Vejo, então, esses pétreos rostos castanhos e ibérico-mamelucos dos meus antepassados, de sobrolhos franzidos, encarando com severidade implacável o descendente enfraquecido, rebento degradado de seus sangues corajosos e duros como a indagar o que fiz eu, até aqui, para provar minha fidelidade a todos eles (...). E certamente, naquele instante, estão envergonhados da minha fraqueza, indignados porque não aproveitei a oportunidade para atirar, vingando antigas mortes da minha família, no inimigo que passou perto de mim. O pior de tudo, Sr. Corregedor, é que não tenho nem sequer a saída da hipocrisia, para me justificar, aos meus e a seus olhos. Não posso alegar a meus antepassados que aprendi, com minha Mãe, a virtude da mansidão, que não devo atribuir àquele homem, em particular, um crime cometido por outro, antepassado seu, já morto. Tenho que confessar, a mim próprio e a eles, que minha virtude é, mais, filha da covardia e da inércia: porque habituado como sou a me examinar por dentro a cada instante, senti perfeitamente, naquela hora, que apesar de todas as arestas que as ruas aqui da Vila e da Cidade da Paraíba amaciaram e aviltaram em mim, meu sangue estremeceu selvagememente ao passar perto do dele*”³⁴³. Nesta passagem faz-se necessário destacar o quão íntimo é o valor honra do valor fidelidade, a ponto de o não cumprimento da tarefa de vingar seus mortos ser uma prova da falta de fidelidade para com a família “*o que fiz eu, até aqui, para provar minha fidelidade a todos eles*”. Vista sob esse prisma a cobrança das dívidas de sangue em nome da honra de uma família pode ser axiologizada de forma positiva. No contexto da sociedade sertaneja como está estabelecida também, entretanto se formos analisar sob o prisma citadino e dentro do que entendemos como civilizado a partir de um conceito de civilização assente no estado de progresso cultural e social, onde os crimes são punidos dentro de um sistema judiciário legítimo, a honra, como tal, seria axiologizada negativamente. Entretanto para nosso estudo interessa-nos a sua deixis dentro do universo ficcional, logo, repetimos, é positiva. Feito o parênteses, a nossa personagem

³⁴²SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 77-78.

³⁴³SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 78.

continua a sua exegese sobre a dívida de honra herdada e acrescenta: “*Sou um Católico-Sertanejo e sei, por experiência própria, que na maior parte dos casos, nosso perdão é feito somente de falta de coragem para a vingança, que nosso pacifismo é, quase sempre, desculpa para a covardia*”³⁴⁴.

Assim Quaderna sintetiza o que queremos dizer sobre o protovalor honra, muitas vezes tratado aqui como valor, pois também não o deixa de ser, mas, fundamentalmente, é protovalor, pois funda comportamentos e acções a partir da carga semântica que lhe é imposta. Neste excerto, Quaderna regista que para as dívidas de sangue não há perdão, quando esta não é paga ou cobrada é por pura covardia, ou “*tentado pela solução mais fácil, porque acredito, Sr. Corregedor, que nenhum de nós está à altura da terrível tarefa de ser homem. Muitas vezes traí o meu sangue. Mas digo com o mesmo fervor, que nunca me conformei com isso*”³⁴⁵. Lembremos que na biografia de Suassuna, registamos o facto que, depois da morte do seu Pai, sua mãe andou a fugir com a família pelo interior do Nordeste, a fim de que não lhes fosse cobrada a dívida de sangue por parte da família Pessoa que acreditava ter sido o Pai de Ariano o mandante do assassinato de João Pessoa. Logo a manutenção do valor honra através da cobrança e do pagamento dessas dívidas de sangue, é uma discussão que ultrapassa os limites da ficção, migrando da realidade para o romance.

III.VI.V – Ordem Social, a dimensão religiosa

Diante de tudo que dissemos até aqui, constata-se que no universo cavaleiresco há um estatuto social bem definido, onde a aristocracia ou nobreza medieval, ou no nosso correspondente brasileiro a “*aristocracia do couro*”³⁴⁶, ocupam um lugar de destaque. Entretanto o topo da estrutura social é ocupado por entidades hierarquicamente superiores que dizem respeito à dimensão religiosa e/ou sobrenatural. À primeira vista pode parecer confuso que o cimo da pirâmide social seja ocupado pela dimensão religiosa, contudo temos que ter em mente que estamos a falar da sociedade medieval e da sociedade sertaneja, um dos principais arcabouços dos valores religiosos. Esclarecido isto, resgatemos o que foi dito no início deste capítulo sobre a relação do Imperador Carlos Magno com a Igreja Católica e da sua pretensão e conquista em se tornar um guardião dos preceitos e dogmas religiosos o que fez ainda em vida, dando-lhe, após a sua morte, inclusive o privilégio de ser canonizado. A dimensão religiosa sempre guiou o Império Carolíngio e o respeito à doutrina religiosa era ponto fulcral a

³⁴⁴SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 84.

³⁴⁵SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 86.

³⁴⁶SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 78.

ser cumprido pelos seus paladinos, subalternos e súbditos. O Imperador dos Francos queria unir em si o misto de Deus e Governante, como já dissemos, essa era a sua maior aspiração. Lembremos também da lenda que se criou em torno de Carlos Magno no que concerne a sua ligação com São Tiago, no descobrimento do túmulo do ‘apóstolo das Espanhas’ e na fundação da sua basílica. Em *O Rei Degolado* a dimensão religiosa é um dos pontos que detona o conflito e comanda a acção.

Nos romances carolíngios, as entidades superiores religiosas quase sempre ocupam o lugar de Destinadores supremos: Deus e, em alguns casos, o rei. “- *Por Deus te rogo, bom moiro / Me digas sem me enganar, / Cavaleiro de armas brancas / Se o viste aqui passar*”³⁴⁷. Aqui o nome de Deus é rogado entre inimigos como uma forma de trégua e de solidariedade para com a busca empreendida, a procura do pai pelo filho. Outra passagem encontra-se em *Floresvento*: “- *Não o mateis, senhor rei, / Que é o nosso filho carnal, / Desterrai-o para longe*”³⁴⁸. Aqui já quem assume o poder religioso é o rei que detém a autoridade para decidir sobre a vida ou a morte. Em todos os romances do ciclo carolíngio, o embate contra os mouros, os infiéis, pode também ser visto como o domínio da afirmação da dimensão religiosa. Segundo o pesquisador João David Pinto-Correia, nos romances carolíngios, algumas vezes, a dimensão religiosa é substituída pela dimensão sobrenatural, já que a entidade que comanda a acção passa a ser, por exemplo, o Amor, como acontece nos romances do *Conde Claros*: “*Meia-noite vai andada – e outra meia por andar, / D. Carlos, co’o mal de amores – não podia descansar / (...) / Asselai-me esses cavalos, - aquele que melhor andar, / (...) / - À porta de Cara linda – havemos de ir passar*”³⁴⁹. Nesta passagem vê-se claramente que o Destinador é o Amor. Conde Claros, ou Dom Carlos com mal de amores não consegue descansar o que o impele a ir à casa de Cara Linda ou Claralinda. Ainda sobre a dimensão religiosa nos romances carolíngios podemos citar os romances do Conde Preso que é encarcerado e, em seguida, morto por degola, por ter violado uma donzela no Caminho de Santiago, o caminho santo.

Em *O Rei Degolado* a dimensão religiosa e a sobrenatural caminham de mãos dadas. Quaderna é mais sincrético do que foi o Imperador dos Francos, o que é natural uma vez que o sertão do Brasil é uma região onde a lenda e o folclore encontram terrenos férteis, o que permite a mistura dos rituais religiosos com os locais ou, em

³⁴⁷Romance de *Dom Beltrão*. Op. Cit. p. 171.

³⁴⁸Romance *Flores e Ventos*, versão Variante da Ilha de S. Jorge – Ribeira d’Areias (Cantos, pp. 232-233) apud PINTO-CORREIA, João David. ROTP. Op. Cit. p. 184.

³⁴⁹Romance *Conde Claros Insone*. (VRP 1958 : v. 50) apud PINTO-CORREIA, João David. Ibidem. p. 213.

alguns casos, herdados da religião africana que tem grande influência no Brasil. Como em ORD o tom que permeia a narrativa é o mítico, a dimensão religiosa estará conectada a essa estrutura, logo, a entidade maior, suprema, religiosa, será a Onça Caetana, que preserva em si o sentido de Divindade Sertaneja, “*o animal sagrado do Sertão*”³⁵⁰, como já demonstramos no Folheto II deste trabalho. O primeiro parágrafo do romance cita “*uma visagem fatídica, astrosa e agoureira*”³⁵¹ pelo Profeta Nazário Moura, o que já situa o leitor quanto ao universo pelo qual ele acaba de adentrar. E assim o romance vai revelando-se ao leitor, misturando o sagrado e o profano, sem nunca perder de vista o tom mítico que domina a dimensão religiosa: “*(...) por cima da grande traição que governa o Mundo, havia a aspiração a alguma coisa de terrível e de belo, a alguma coisa de duro, ensolarado e imortal – o sangue da Onça do Divino para o qual temos de caminhar, como signo que é, reluzente sangrento, de uma vida mais pura, mais verdadeira e mais cheia de fogo*”³⁵². Esta última frase *uma vida mais pura, mais verdadeira e mais cheia de fogo*, representa a condução da vida de acordo com os dogmas cristãos em sintonia com valores como a pureza e a verdade que levariam o homem à iluminação a *alguma coisa de duro, ensolarado e imortal* que é o sangue da Onça do Divino para o qual *temos de caminhar, como signo que é, reluzente sangrento*. O que mantém o tom mítico na descrição do fervor religioso. A dimensão religiosa é um valor em si mesmo que, em *O Rei Degolado* será sempre axiologizado positivamente.

Quaderna é quem será responsável por actualizar os valores religiosos, e o faz, principalmente, quando se dedica aos rituais sagrados da Pedra do Reino: “*Assim, logo eu me via pronto, como todos os elementos necessários ao culto do lajedo: os alforjes estavam cheios de paçoca, e o pichel, de vinho – o Vinho Tinto da Malhada que eu levava comumente para meus almoços, mas que, agora, estava acondicionado com o outro, o Vinho secreto, sagrado e proibido da Pedra do Reino. Estava assim preparado para celebrar minha Missa católico-sertaneja e negro-tapuia, sobre a pedra-de-ara dos meus rituais*”³⁵³. Percebamos aqui como todo o ritual litúrgico está representado: há o vinho, - se quisermos fazer um paralelo católico, o sangue de Cristo, ou dos mortos de Quaderna, o que faz mais sentido na história de ORD -; a paçoca que pode representar a matéria; o lajedo, simbolizando o altar; e as duas pedras do Reino para serem adoradas no culto aos seus ancestrais. No Sertão suassuniano, que não é muito distante do Sertão

³⁵⁰SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 90

³⁵¹SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 5.

³⁵²SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 86.

³⁵³SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 62.

real, a religião está em toda parte, mas para Quaderna ela é símbolo da sua existência ao ponto de comparar a sua vida com a via crucis santa “(...) *a minha própria vida foi uma ‘via crucis’ de sangue e de sofrimento*”³⁵⁴, essa afirmação também é um recurso que aproxima a nossa personagem do mundo sagrado, etéreo e nobre que predomina nos romances carolíngios, bem como no romanceiro nordestino e brasileiro dele derivados. A prática religiosa é algo que está muito mais misturado ao quotidiano sertanejo do que ao dia-a-dia citadino. No Sertão de ORD, assim como no universo configuracional carolíngio, não há ainda uma separação entre o poder religioso e o político, por isso a actuação religiosa muitas vezes é um acto político e Quaderna não consegue desvincular-se deste raciocínio, tanto que a sua compreensão da ordem religiosa passa, necessariamente, por esse viés, bem como pelo confronto entre Deus e o Demónio que representam o que há de pior e melhor no mundo espiritual e material, sem, contudo, ser maniqueísta. “*Deus e o Demônio estão em toda parte – mas assumem faces diferentes de acordo com os lugares em que são invocados. Na cidade, exceto entre os pobres, Deus é um sopro ténue, abstrato e sentimental, que não convence mais ninguém, no qual ninguém mais acredita; e o Diabo é apenas um burguês gordo, corrompido e corrutor, que bebe nos fins de semana para esquecer as maldades que cometeu nos outros dias. Pois bem: o Sertão desértico é do Deus terrível, as cidades são do Diabo gordo. As pessoas que, vendo a nossa terra seca, áspera, pobre e pedregosa, cingida por muralhas brutais de granito, duvidam, por isso, que o Sertão seja de Deus, não sabem nada acerca de Deus, que é muito maior e mais estranho do que se pensa. Deus é parecido com o Sertão, e é por isso que a Saga que ele escreveu – a História dos homens – é tão sangrenta, risadeira, áspera, desumana e desembandeirada. Isto não quer dizer, nobres Senhores e belas Damas, que o Diabo não viva, também aqui no Sertão. Mas o Diabo que vive aqui é a Besta-fera, o Demônio, a Besta-Bruzacã, o Arcanjo luciferino e trágico-epopéico, que desafiou o Outro e foi precipitado do Sol nas chagas trevosas da Noite, onde espera seu resgate, molhado de sangue e cravado de estrelas*”³⁵⁵. Pedimos desculpas pela longa citação, mas acreditamos que representa com clareza e fidedignidade a dimensão religiosa presente em *O Rei Degolado*, revelando a mistura entre a religião e as lendas locais, principalmente, no momento em que Quaderna enumera os nomes que o Diabo possui no Sertão, bem como ao fazer a diferenciação entre o sentido de Deus e o Demónio no Sertão e na cidade, elege o Sertão

³⁵⁴SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 72.

³⁵⁵SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 66-67.

como uma terra divina *duvidam, por isso, que o Sertão seja de Deus e completa Deus é parecido com o Sertão*. Este excerto também ratifica, na narrativa, o poder dessas entidades religiosas (Deus e o Diabo) como Destinador e Anti-Destinador supremos, respectivamente. É a partir da noção de Deus e do Demónio que se manifesta, no romance, o sobrenatural, encarnado, principalmente, na figura da Onça Caetana, como pontuamos.

Contudo, o romance em estudo revela ainda mais uma surpresa em relação ao valor religioso, através da presença marcada pela ausência de Sinésio, o primo e sobrinho de Quaderna, o rapaz do Cavalo Branco, Príncipe da Bandeira do Divino. A personagem de Sinésio, como já registamos neste trabalho, representa na obra suassuniana o resgate da lenda de D. Sebastião, por ter desaparecido tão misteriosamente quanto o mitológico rei português. Sinésio centra na narrativa uma aura sagrada, e os seus apostos: o Alumioso; o rapaz do Cavalo Branco; Príncipe da Bandeira do Divino do Sertão, só intensificam o seu carácter mítico-religioso. É através da sua busca, empreendida por Quaderna, que o valor religioso será actualizado com mais veemência. A trajectória religiosa e mitológica de Sinésio anuncia-se já no seu nascimento: “(...) *nascera na noite de 22 para 23 de Julho de 1910, o que viria a ser de grande importância para a sua vida, por motivos astrológicos que explicarei depois. Seu batizado, porém, fora adiado para a tarde daquele dia 8 de Dezembro de 1911. Primeiro porque a Mãe dele, Joana, tivera uns pressentimentos ruins antes do parto e fizera uma promessa a Nossa Senhora da Conceição: se tudo saísse bem com o menino e com ela, Sinésio seria batizado no dia consagrado a esta Senhora, a Virgem da Conceição, Madre nossa e padroeira da Vila de Taperoá. (...) no ano de 1910 aparecera um cometa, ‘um grande sinal no Céu’, e meu Pai, Dom Pedro Justino Quaderna, impressionado com aquilo, pedira – uma vez que o menino, seu neto, ‘nascera em ano fatídico, de cometa’ – que, pelo menos, ele fosse batizado no ano seguinte, ‘já fora dessas influências maléficas dos astros e das conjunções malignas de planetas hostis’*”³⁵⁶. Nesta passagem vale chamar a atenção para dois factores: o primeiro, diz respeito a toda carga mística com relação ao nascimento de Sinésio, o que por si só já demonstra que esta será uma personagem a quem deveremos ter atenção. Concomitantemente os acontecimentos ocorridos aquando do seu nascimento (pressentimentos ruins por parte da Mãe; promessa da Mãe a Nossa Senhora da Conceição para salvar o filho; aparecimento de um cometa no Céu; o pedido do

³⁵⁶SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 43-44.

avô para que não baptizassem o neto ‘em ano fatídico, de cometa’), só tiveram um único objectivo: adiar o baptizado de Sinésio. Sabemos que o baptismo é o primeiro sacramento da Igreja, logo é através dele que há a iniciação religiosa. A manifestação de fenómenos naturais e a superstição humana adiam o baptizado de Sinésio que realizar-se-ia no dia do encontro marcado na Fazenda Onça Malhada. O livro acaba sem que o baptizado se realize, essa questão fica suspensa. O que podemos supor que não acontece porque talvez Sinésio já tenha iluminação suficiente, seja ele a própria luz, um mensageiro do Divino no Sertão; ou exactamente o contrário, a falta de unção o deixou susceptível às mazelas humanas o que culminou com o seu misterioso desaparecimento; ou ainda que tenha sido elevado ao Céu. Muitas questões existem e todas elas sem respostas e, talvez, seja proposital que o leitor não as tenha, pois isso mantém a discussão sobre a dimensão religiosa acesa.

Na última hipótese Suassuna ainda vai resolver essa questão quando publicar o último livro da sua trilogia que tinha (ou ainda tem, não se sabe) como título *Sinésio, o Alumioso, Príncipe da Bandeira do Divino do Sertão*. O facto é que é dado adquirido, para quem leu *A Pedra do Reino*, que Sinésio desaparece aos 20 anos de idade, à época do seu baptizado teria três anos, mas nada é referido quando ao seu baptismo, sabemos só que ele e Quaderna, isso também nos é facultado em ORD, foram companheiros e que “*havia uma identificação secreta entre mim e Sinésio – a parte ensolarada de mim mesmo (...). Enquanto esperava o depoimento, eu aproveitaria o sonho onipotente que o Vinho sagrado me dava para viver as aventuras sonhosas, solares e alumiosas de Sinésio (...). Isso implicava em limitar minhas ambições, transfundindo-me eu apenas em Sinésio. E foi o que fiz. Evoquei-o e invoquei-o, com os poderes de Rei e de Profeta que o vinho me dava. Logo, com aquela identidade de sangue que havia entre mim e ele, comecei a me virar em Sinésio, o Alumioso, e, assim, através dele, a possuir aquela quimera*”³⁵⁷. Essa passagem demonstra-nos que a *identificação secreta* que Quaderna afirma ter com Sinésio realiza-se a nível espiritual, dentro da dimensão religiosa. Quaderna evoca e invoca a presença de Sinésio como a de uma divindade, a ponto de *[se] virar em Sinésio*, o que poderia ser visto como uma incorporação do seu espírito à semelhança do que acontece em alguns rituais religiosos nomeadamente os concernentes à doutrina Espírita, o que corrobora para acentuar a dimensão religiosa atribuída a Sinésio e mesmo a Quaderna, pois não podemos esquecer que Quaderna evoca a presença de Sinésio *com os poderes de Rei e de Profeta que o vinho me dava*.

³⁵⁷SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 63-64.

Logo, ele também está num patamar religioso, digamos um duplo patamar, já que é Rei e Profeta. Podemos também inferir que essa é uma experiência íntima com o religioso, uma espécie de transe onde Quaderna entra em contacto com o sublime, com *a parte ensolarada de mim mesmo* e com as *aventuras solares e alumiosas*. Se prestarmos atenção vemos que esses dois últimos períodos unem palavras que fazem parte de uma semântica da iluminação – ensolarada, solares, alumiosas – o que mais uma vez actualiza a dimensão religiosa, já que um dos preceitos religiosos é a iluminação e elevação do ser. Sinésio ainda pode ser visto como um ‘santo’, um homem que catalisa o sofrimento do grupo e propõe um novo caminho de realização através da fé. “(...) *reviviam em meu sangue os amores legendários e sonhosos de Sinésio e Heliana, e o Inferno sertanejo e subterrâneo de onde ele surgiu, e o Purgatório de chamas que ele enfrentou, e a Furna paradisíaca da Malhada onde ele, ao que tudo indica, se uniu à Onça do Divino, bebendo o mosto vermelho da Granada que é o sonho consciente e inconsciente de todos nós*”³⁵⁸. Este trecho deixa-nos a dica de que talvez Sinésio tenha mesmo morrido, tornando-se divindade *ao que tudo indica, se uniu à Onça do Divino*. O próprio percurso por onde passa também revela um caminho de purificação: inferno e purgatório para depois alcançar a Onça do Divino, o que actualiza e espraia a dimensão religiosa em ORD.

Um último ponto onde podemos constatar a presença da dimensão religiosa é na ambição de Quaderna em construir o seu Reino, o que pode ser visto dentro de uma perspectiva de redenção, enquanto espera pelo Reino Divino. A obra de Suassuna é impregnada por um catolicismo não ortodoxo e pela herança do sebastianismo, misturados e realçados com os elementos da mitologia sertaneja, como a Onça Caetana, por exemplo.

*“Para mim, o problema fundamental, o problema do qual todos os outros dependem, é o de Deus – seja que nós o afirmemos, seja que o neguemos (...). É por isso – e também pelo fato de nunca eu me colocar à altura dos Profetas que venero – que meu assunto fundamental é e sempre foi um só: Deus e a traição que diariamente faço a ele, uma traição contínua e vergonhosa, infamante”*³⁵⁹.

III.VII – Últimos Apontamentos

Durante estes três folhetos muito falamos sobre a intertextualidade da obra suassuniana com o romanceiro carolíngio de origem ibérica e demonstramos pontos

³⁵⁸SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 68.

³⁵⁹SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 133-134.

específicos deste diálogo, como a questão dos valores. Contudo achamos que seria importante pontuarmos algumas citações implícitas e explícitas aos romances carolíngios da tradição portuguesa presentes no texto de *O Rei Degolado*. Para a *Pedra do Reino* a pesquisadora, muito referenciada neste nosso trabalho, Idelette Muzart Fonseca dos Santos, fez uma extensa pesquisa na qual pontua todos os romances, não apenas os carolíngios, citados por Suassuna. No nosso caso, como este não é o cerne deste estudo, pescamos algumas referências que merecem consideração pelo facto de Ariano Suassuna tê-las escolhido como prova da sua filiação ao romanceiro que diz respeito ao ciclo do Imperador Carlos Magno.

Começemos pelas citações implícitas. A que já de pronto nos chama a atenção é o título do livro: *História d'O Rei Degolado nas Caatingas do Sertão ao Sol da Onça Caetana*. Se o pusermos em confronto com o título do romance do Imperador dos Francos: *História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, constatamos imediatamente a semelhança. Diante de todos os pontos registados neste trabalho a respeito do diálogo entre Suassuna e o romanceiro carolíngio, podemos afirmar sem sustos que essa é uma analogia proposital, uma pista sobre o universo configuracional suassuniano, no entanto só o leitor informado poderá desvendá-la. Notemos também a referência que os títulos fazem à nobreza: ambos vão contar a *história* de um *Rei/Imperador*. Na estrutura da narrativa, a semelhança também é perceptível. Tanto o romance de Suassuna como o romance carolíngio prometem no título uma história que no texto não se realiza. *O Rei Degolado* dá-nos a entender que será contada a história de uma rei que foi degolado no Sertão, o que deveria ser a história do Padrinho de Quaderna. Entretanto além da escrita não passar por esse caminho, trilha um outro, a história do encontro na Fazenda Onça Malhada, o que, após a emboscada, fica em suspensão. Na *História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França* passa-se exactamente o mesmo: o leitor debruça-se sobre o texto à espera de ler uma biografia do Imperador dos Francos e dos seus Paladinos, entretanto o que acontece é uma sucessão de eventos que sequer obedecem a uma ordem cronológica, o que ocorre em ORD; no romance carolíngio, Carlos Magno, praticamente, não aparece em acção, o centro do conflito é nos Pares de França. A última citação implícita que destacamos diz respeito ao papel da 'estrada' nas duas obras. Embora com objectivos diferentes nos dois romances, os deslocamentos contínuos compõem o cenário das histórias. Carlos Magno está em constante viagem com o seu exército na busca por conquistar novos territórios e

assim expandir o seu império, bem como para combater os mouros; em Suassuna, as personagens estão na estrada em uma cavalgada.

Quanto às citações explícitas, a primeira que encontramos faz menção ao cavalo de Dom Beltrão: “(...) *as pedras reverdeciam, o sonho ganhava vida, galopavam cavalos, corria o legendário Tremedal, o cavalo das crinas cor de ouro*”³⁶⁰. Eis a equivalência no romance carlíngio: “*De noite vai pelo vale. / Aos pastores perguntando / Se viram ali passar / Cavaleiro de armas brancas, / Seu cavalo Tremedal*”³⁶¹. No romanceiro carolíngio este é o cavalo mais famoso, pois é a ele que cabe um dos mais belos versos, quando fala em defesa própria ao ser encontrado agonizando pelo pai de Dom Beltrão que o tenta culpar pela morte do seu filho (ver nota nº 270). Uma outra citação também está relacionada ao romance de Dom Beltrão, entretanto esta já é uma citação falsa ou transformada, resultante da reescritura do mote do romance tradicional. Vejamos: “(...) *foi profundamente emocionado que ouvi, um dia, no ‘Romance de Cirino da Guabiraba’, os versos em Cirino, ferido de morte numa emboscada por um tiro de bacamarte, pedia a seu cavalo ‘Retroz’ que fosse avisar sua família no sítio ‘Jatobá’*”³⁶². Acreditamos que não incorremos em erro ao afirmarmos que nesta passagem há nas entrelinhas, ainda que às avessas, a presença do romance carolíngio *Morte de D. Beltrão* com direito à lembrança do seu cavalo Tremedal, aqui chamado por Retroz. A aproximação está centrada no facto de o cavalo falar. O cavalo de Dom Beltrão não avisa a família da sua morte, mas explica como essa aconteceu quando o pai do cavaleiro encontra-o morto. É uma leitura que julgamos legítima.

A última intersecção entre a obra suassuniana e os romances carolíngios, já foi neste Folheto referida, entretanto dada a sua importância, pedimos licença para repeti-la: “*No entanto, ao ridículo dessas atitudes de Ferrabrás, acrescentavam eles uma dose de simulação sobremaneira edificante. Os Quadernas e Garcia-Barretos nunca foram, na verdade, adversários dos bandos sinistros de Cangaceiros. Ao contrário, acham uma volúpia indefinível em conviver com os facínoras (...). Em vez de perseguir Lampião e seus sequazes, encafuam-se os dois na Onça Malhada. A nostalgia do bacamarte, vinda das revoltas e guerrilhas de 1912, impele-os à vida sertaneja, e eles quase nunca aparecem na Capital. Seus áulicos, no entanto, proclamam-nos os maiores adversários dos Cangaceiros’.*

³⁶⁰SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 68.

³⁶¹Romance de Dom Beltrão. Op. Cit. p. 171.

³⁶²SUASSUNA, Ariano. ORD. Op. Cit. p. 81.

- Isso fazia, Sr. Corregedor, com que eu visse meu Pai e meu Padrinho como dois dos Doze Pares de França, Roldão e Oliveiros, lutando contra Ferrabrás”³⁶³.

Esta passagem é uma menção ao Livro 2 da Primeira Parte da *História de Carlos Magno e dos Doze Pares de França*, constatada através da presença explícita dos nomes de Ferrabrás, inimigo mouro com quem Oliveiros duela e vence; e Roldão, um dos principais paladinos do Imperador dos Francos. Esta referência, para nós, é a mais importante de todo o livro, pois ratifica sobremaneira o que temos falado durante todo o percurso deste estudo: a filiação da obra de Ariano Suassuna ao romanceiro carolíngio através do diálogo constante com os seus romances, o que proporciona a manutenção e actualização deste romanceiro, bem como o enriquecimento de ambos os universos configuracionais quer carolíngio, quer suassuniano.

³⁶³SUASSUNA, Ariano. Ibidem. p. 90-91.

CONCLUSÃO

O reaproveitamento dos temas carolíngios e da sua estrutura narrativa na obra suassuniana é uma verdade constatada e comprovada, de fácil percepção para o leitor que tenha um mínimo conhecimento do romanceiro ibérico de conteúdo carolíngio e do nordestino, mas para nós só isto já não basta. Esta é uma questão que já se encontra colocada. Com este estudo quisemos ir adiante e demonstrar que a força do *castelo sertanejo* de Ariano Suassuna está no diálogo que mantém com o romanceiro carolíngio da tradição portuguesa para além das estruturas narrativas. Interessa-nos demonstrar a sua conversa com as estruturas semânticas deste romanceiro, o que se pode constatar através da manutenção dos valores medievais, não apenas postos no texto suassuniano como uma enumeração, mas adaptados e reinseridos à realidade sertaneja, nordestina e brasileira - o que mantém e actualiza a supervivência de ambos os romanceiros: o carolíngio e o nordestino.

O romanceiro ibérico e, assim também, o nordestino, têm por tradição encontrar eco nas comunidades populares e rurais. Defendemos no Folheto 3 desta dissertação que isto deve-se à identificação dessas comunidades populares e rurais sertanejas com as estruturas semânticas mais profundas presentes neste romanceiro, que estão no nível do discurso sobre padrões, normas e valores que julgam como fundamentais para a organização da sua sociedade. Os romances ibéricos reaproveitados por essa população narravam histórias que, de uma forma ou de outra, versavam sobre comportamentos e normas de conduta que para si pareciam caros. Acreditamos que em tempos, essa foi a função do romanceiro ibérico nas sociedades nordestinas. Hoje, é claro que esse sentido espalhou-se e essas sociedades continuam a cantar o romanceiro ibérico, sobretudo o carolíngio da tradição portuguesa, não só como forma de ensinamento de padrões e valores, mas também como fruição literária. Entretanto a discussão sobre /valor/ que ali está inserida nas entrelinhas ou de forma explícita, ainda norteia o imaginário nordestino como padrões superiores de conduta. Lembremos da passagem narrada pelo folclorista Luís da Câmara Cascudo - registada no último Folheto desta dissertação -, quando conta que numa feira, ao dar esmola para um pedinte, este agradeceu dizendo que Deus o desse coragem como deu a Roldão - o que ratifica a supervivência não apenas dos romances, mas das personagens carolíngias como símbolos e parâmetros para valores, no caso específico citado, de coragem. Foi o que buscamos comprovar

com este estudo, ao confrontarmos os romances carolíngios portugueses com o universo de *O Rei Degolado*.

Desta forma, o reaproveitamento da fonte popular carolíngia, no que concerne a discussão sobre a permanência dos seus valores no texto suassuniano, pôde-se constatar através da manutenção e actualização da ideologia aristocrático-guerreira que encontra o seu correspondente no Sertão na ideologia sertaneja-guerreira-cavaleiresca. Assim a definimos por entendermos que ao guerreiro carolíngio sucede o sertanejo cavaleiresco, o que podemos concluir através da presença do eco vigoroso dos romances de cavalaria na obra suassuniana, bem como da própria estrutura da narrativa e do seu cenário, uma cavalgada. No rastro deste pensamento, inferimos que o correspondente ao cavaleiro medieval no universo sertanejo seria o cangaceiro. Dito isto, aprofundamos a nossa análise sem perder de vista que a sociedade sertaneja de que falamos, a sociedade descrita em *O Rei Degolado*, faz parte da aristocracia rural, o que, mais uma vez, aproxima os dois universos na questão dos valores, já que ambos serão actualizados no contexto de uma sociedade nobre, como definimos no Folheto 3. Antes de confrontarmos os valores carolíngios com os que estão presentes na obra suassuniana, sentimos necessidade de identificar os pontos de semelhança entre a estrutura da sociedade carolíngia e da sertaneja, e percebemos que em ambas as sociedades prevalecem os códigos de moral e conduta como o respeito à família; a fidelidade não só matrimonial, mas no sentido mais amplo; a honra; as doutrinas religiosas cristãs; o colectivo em detrimento do individual e a hierarquia social condizente com o grau em que cada pessoa ocupa na sociedade, o que compõe uma rígida organização que exclui de imediato o que não esteja em sintonia com seus preceitos, axiologizando negativamente ou, em termos de valores, caracterizando como disfórico.

Partindo da ideologia aristocrático-guerreira e sertaneja-guerreira-cavaleiresca, percebemos que a supervivência dos valores carolíngios se encontra, basicamente, no âmbito da Ordem Social que, por sua vez, abarca a dimensão familiar e a religiosa. Ao investigarmos a dimensão familiar, percebemos que os valores carolíngios mantidos e actualizados pela sociedade sertaneja de ORD foram: a solidariedade, a fidelidade, a interajuda, o orgulho e a honra. Este último valor, acabamos por definir como um protovalor, pelo facto do seu carácter assumir um relevo fundador na obra suassuniana, assim como nos romances carolíngios. Ao debruçarmo-nos sobre a pirâmide social do romanceiro carolíngio e do romance de Ariano Suassuna, constamos que o topo da estrutura social é ocupado por entidades hierarquicamente superiores, que dizem

respeito à dimensão religiosa e/ou sobrenatural. O que não pudemos estranhar, visto que a sociedade medieval e, logo, a sociedade sertaneja, é um dos principais arcabouços dos valores religiosos, o que comprovamos através da relação de Carlos Magno com a Igreja enquanto Imperador; e da relação de Quaderna, personagem principal do romance suassuniano, com o Divino e o mítico. Ao confrontamos um com o outro, percebemos que nos romances carolíngios, as entidades superiores religiosas que quase sempre ocupam o lugar de Destinadores supremos são: Deus e, em alguns casos, o rei. Já em *O Rei Degolado* a dimensão religiosa e a sobrenatural caminham de mãos dadas e como o tom que permeia a narrativa é o mítico, a dimensão religiosa está conectada a essa estrutura. Logo, a entidade maior, suprema religiosa, será a Onça Caetana, que preserva em si o sentido de Divindade Sertaneja.

Detivemos também a nossa atenção à Ordem de Iniciativa puramente individual, mas sobre esta concentramos o foco em Quaderna, e na sua atitude em empreender quatro tarefas dentro do seu percurso de busca: construir a sua Obra e, assim, tornar-se o Génio da Raça; reconstituir a monarquia e ser o Rei do Quinto Império; desvendar o assassinato do seu Padrinho, e descobrir o paradeiro do seu primo e sobrinho Sinésio, o que, axiologicamente, é positivo, pois parte de um pressuposto legítimo.

Para rematar, fizemos ainda um levantamento das ocorrências de citações implícitas e explícitas em *O Rei Degolado*, ao universo configuracional carolíngio de uma forma geral. Embora este não fosse o tema central deste estudo, não nos pudemos furtar ao gozo de observa-las e regista-las aqui como mais uma prova da filiação da obra de Ariano Suassuna ao romanceiro carolíngio.

Por fim, no decurso deste estudo, constatamos o que tínhamos já aventado no título desta dissertação: *O Rei Degolado* pode sim ser visto como uma proposta de leitura dos valores carolíngios, dentro da mundivivência sertaneja. Acreditamos que todo o nosso cotejo comprova isso. No nosso ponto de vista, e dentro da estrutura narrativa constituída em *O Rei Degolado*, podemos afirmar que os valores carolíngios abordados pelo romance suassuniano, ainda que perfeitamente adaptados à realidade sertaneja, não perdem a referência ibérica e medieval. Nesta óptica, o texto suassuniano funciona como uma espécie de palimpsesto responsável pela actualização e renovação dos valores carolíngios no espaço da mundivivência sertaneja, o que mantém acesa a intertextualidade entre o texto suassuniano e o carolíngio.

Ariano Suassuna, como ele próprio diz, não é um homem do povo, mas é um homem do Sertão. Assim sendo, constitui uma obra erudita (dentro do que entendemos

por literatura institucionalizada) e não popular, ou se quisermos, uma obra tradicionalista, aquela que bebe na fonte da literatura popular, que está influenciada pela tradição e que dela recolhe as formas, os temas, os motivos e os valores. Neste ângulo, é que afirmamos que a produção literária suassuniana faz parte da literatura tradicionalista. Para tornar-se literatura popular ou, como preferimos, literatura tradicional, estes textos têm de sofrer o efeito da tradicionalidade, ou seja, têm de fazer parte do património colectivo, a ponto de arraigarem-se na memória popular. A obra suassuniana ainda não tem essa chancela, o que não significa que isso não possa um dia vir a acontecer. Qualquer um dos textos tradicionalistas podem tornar-se composições da literatura popular, basta que para isso a comunidade lhes adopte como seu e lhes assegure os efeitos de produ-transmissão, como aconteceu ao romanceiro ibérico, ao nordestino e aos outros mais que existem mundo afora. Talvez seja este o grande intento não revelado de Ariano Suassuna.

ANEXO

Grémio Recreativo Escola de Samba Império Serrano
CARNAVAL DE 2002

Enredo:

Aclamação e Coroação do Imperador da Pedra do Reino

Autores:

Elmo Caetano, Carlos Sena, Lula, Maurício e Aluizio Machado

Intérprete:

Carlinhos da Paz

Carnavalesco:

Ernesto Nascimento

Sol inclemente
vai além da imaginação
sopro ardente, árida terra
desse poeta cantador.
Sede de vida, gente sofrida
salve o lanceiro Guerreiro do Amor.

Cabra macho firmeza, que emoção.
Liberdade, esperança, ressurreição.
A bondade, a maldade no coração.
Amor verdade eu encontro neste chão.

Tem azul tem encarnado tem
numa comunhão de fé.
Lança em punho ao som da luta
desse sonho contra a dor
resgatando o passado
desse povo vencedor
esses reis tão sertanejos
descendentes de valor.
E a cavalgada parte
lá de Belmonte
pra Serra do Catolé.
Tão linda minha Corte sertaneja
marco forte altaneira do sertão
buscando na justiça igualdade
empunhando a Bandeira na coroação.

“Hoje o Império é a voz da razão onde reina a paz e a união”
e é muito mais que uma paixão
sou o Imperador lá do sertão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORBA FILHO, Hermilo. *Caminhos de um teatro popular*. Diário de Pernambuco. Recife, p. 11, 28 nov. 1974, Edição especial do 150º aniversário.
- _____. *Fiosonomia e espírito do mamulengo*. São Paulo: Nacional; Edusp, 1966.
- _____. *Teatro arte do povo* (conferência). Archivos 1945-1951. Recife: Prefeitura Municipal do Recife, Diretoria de Documentação e Cultura, n.1-2, p. 422-423, 1953.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1954.
- _____. *O folclore: Literatura oral e popular*. In: COUTINHO, Afrânio (dir.). *A Literatura no Brasil*, 12ª. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968.
- _____. *Resumo biográfico dos cantadores: Leandro Gomes de Barros*. In: *Vaqueiros e cantadores*. Porto Alegre: Globo, 1939.
- CATALÁN, Diego et alii. *El romancero pan-hispánico – catálogo general descriptivo*. Madrid, 1982-1984. 3 vols.
- _____. *Siete siglos de romancero* (Historia y Poesía). Madrid, 1969.
- _____. *Por campos del romancero – estudios sobre la tradición oral moderna*. Madrid, 1970.
- COELHO, Adolfo. *Contos Populares Portugueses*. 5ª ed. Lisboa: Publicações Bom Quixote, 2002.
- DANTAS, Paulo. *Quem foi Antônio Conselheiro? Roteiro histórico e biográfico*. 2ª.ed. São Paulo: Arquimedes, 1966.
- DIAS, Aida Fernanda. *Sentimento heróico e Poesia Elegíaca no Cancioneiro Geral*. Biblos, Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, v. 43, Coimbra, 1982.
- FACÓ, Rui. *Cangaceiros e fanáticos: gênese e lutas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- FONTES, Manuel da Costa. *O romanceiro português e brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico*. Madison, 1997. 2 vols.
- FREIRE, Giberto. *Nordeste, aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. 4ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.
- GOUVÊA, Viviane. *Pensamento político brasileiro nos anos 30: o Integralismo*. Trabalho apresentado no mestrado de Ciência Política do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

HOUAISS, Antônio. *Pequeno dicionário enciclopédico Koogan Larousse*. Rio de Janeiro: Larousse do Brasil, 1978.

LAROUSSE CULTURAL. *Sociedade e Cultura*. In: Enciclopédia Compacta Brasil - São Paulo: Nova Cultural, 1995.

_____. *BRASIL A/Z*. São Paulo: Universo, 1988.

MARQUES, Francisca Ester de Sá. *Mídia e experiência estética na cultura popular: o caso do bumba-meu-boi*. São Luís: Imprensa Universitária, 1999.

MASSAUD, Moisés. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1992.

NASCIMENTO, Bráulio do. *Romanceiro tradicional*. Rio de Janeiro: Ministério da educação e Cultura, 1974.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. *O pasto iluminado ou A sagração do poeta brasileiro desconhecido*. Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 10, p. 129-146, nov. 2000.

PIDAL, Ramón Menéndez. *Romancero hispánico* (hispano-português, americano y sefardí): Teoria e Historia. Madrid, 2. ed. 1968. 2 v.

PINTO-CORREIA, João David. *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*. 2 vols., Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, Julho de 1993.

_____. *Romanceiro Oral da Tradição Portuguesa*. Lisboa: Edições Duarte Reis, 2003

_____. *Os géneros da literatura oral tradicional: contributo para a sua classificação*. Revista Internacional de Língua Portuguesa, Lisboa, n. 9, 1993.

PONTUAL, Roberto. *Notas sobre a xilogravura popular brasileira*. In: *Folkcomunicação*. São Paulo: USP, 1971.

REIS, João Santiago dos. *Folclore*. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 1983.

ROMERO, Sílvio. *Cantos Populares do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em Demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. São Paulo: Unicamp, 1999.

_____. *Uma Epopeia do Sertão*. In: SUASSUNA, Ariano. *Prefácio à história d'o rei degolado nas caatingas do sertão ao sol da onça Caetana*. José Olympio, 1977.

SOROMENHO, Paulo Caratão. *A organização da sociedade no romanceiro português*. Biblos, Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Lisboa, v. 4, 1982

SOUZA, L.M. de. *O Folheto popular : sua capa e seus ilustradores*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Massangana, 1981.

OBRAS DE ARIANO SUASSUNA

TEATRO:

SUASSUNA, Ariano. *A pena e a lei*. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1971.

SUASSUNA, Ariano. *O Auto da Compadecida*. 31ª ed. - Rio de Janeiro: Agir, 1997

_____. *A farsa da boa preguiça*. Ilustração: Zélia Suassuna. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. *O casamento suspeito*. Ilustração: de Zélia Suassuna. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. *Uma mulher vestida de sol*. Ilustração: Zélia Suassuna. (está sem edição) Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

_____. *O Santo e a porca*. Ilustração: Zélia Suassuna. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

FICÇÃO:

SUASSUNA, Ariano. *Romance d'a pedra do reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

_____. *História d'o rei degolado nas caatingas do sertão ao sol da onça Caetana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

POESIA:

SUASSUNA, Ariano. *Poemas*. Seleção, organização e notas de Carlos Newton Júnior. Recife: Editora Universitária - UFPE, 1999.

ENSAIOS e ESTUOS:

SUASSUNA, Ariano. *Cinema e sertão. C ultura*. Brasília: MEC, v. 2, n.7, p.45, Jul.-Setembro de 1972.

SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife: Editora Universitária – UFPE, 1974. p. 25. Separata da *Revista Pernambucana de Desenvolvimento*. Recife: CONDEPE, v.4, n.1, p. 39-41, Jan.– Jun. 1977.

SUASSUNA, Ariano. *Posfácio à Marinheiro, E.- A intertextualidade das formas simples*. Rio de Janeiro, s. Ed., 1977.

SUASSUNA, Ariano. *Aula Magna*. Paraíba: Universidade Federal da Paraíba, Editora Universitária, 1994.

ENTREVISTAS:

SUASSUNA, Ariano. Entrevista ao *Jornal Folha de São Paulo*. São Paulo, 26 Outubro de 1991.

_____. *De quinta categoria*. Entrevista à *Revista Veja*, p.7-9, 3 de Julho de 1996.

_____. *As armas do Barão assinalado*. Entrevista à *Revista Bravo*, n. 8, p. 58-75, Maio de 1998.

_____. *Uma dramaturgia da impureza, da mistura*. Entrevista à Márcio Marciano e Sérgio de Carvalho. *Revista Vintém: Ensaios para um Teatro Dialético*. São Paulo: Hucitec, n. 2. Maio-Julho de 1998.
SUASSUNA, Ariano. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 10, Dezembro de 2000.

_____. Entrevista à Évelin Guedes Pereira. *Jornal Folha Dirigida*, Rio de Janeiro, p. 20, 13 Novembro de 2001.

_____. *O país Profundo de Suassuna*. *Revista Consenso*, v. 1, n. 6, p. 49, Agosto de 2002.

_____. *Eu não faço concessão nenhuma*. Entrevista à *Revista Caros Amigos*. São Paulo: Casa Amarela. n. 75, Junho de 2003.

_____. *Entre a Justiça e a Piedade*. Entrevista ao *Jornal do Brasil*. Caderno B, p. B1. Rio de Janeiro: 5 de Dezembro de 2004.

_____. *Um auto de esperança*. Entrevista à Fernanda Montenegro. *Jornal O Globo*. caderno 2, p. 1-2. Rio de Janeiro, 3 Junho de 2007.

_____. *Um autor sem medo de adjetivo*. Entrevista à *Revista Língua Portuguesa*, 1 de Agosto de 2007.

TEXTOS CONSULTADOS NA INTERNET:

BARBOSA, Gabriel Coutinho e MORGADO, Paula. *Aparai e Wayana: Cosmologia*, 2003. Disponível em <www.socioambiental.org>. Acesso em 5 de Julho.2007.

BENJAMIN, Roberto. *Os Romances da Tradição Ibérica na obra Midiática de Antônio Carlos Nobrega*. In: Congresso Brasileiro De Ciências Da Comunicação. 2003. Belo Horizonte. *Anais eletrônicos*.. Disponível em <www.reposcom.portcom.intercom.org.br> Acesso em 30 de Maio 2007.

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. *O gênio da raça*. 2005. Disponível em<www.riachao.com>. Acesso em 01 de Julho de 2007.

ESSINGER, Sílvia. *Batalha verbal no ritmo das violas*. Disponível em: <www.cliquemusic.uol.com.br>, Acesso em 26 de Maio de 2007

LINS, Letícia. *Ariano Suassuna diz que quer evitar a vulgarização da cultura brasileira*. *Globo Online*, 18 abr. 2007. Caderno Cultura. Disponível em <www.oglobo.globo.com>. Acesso em 24 de Junho de 2007.

MARTINS, Franklin. *Coronel x governador. A revolta da princesa*. Disponível em <www.franklinmartins.com.br>. Acesso em 26 de Maio de 2007.

SOUTO MAIOR, Mário. *Banda de pífanos. Patrimônio Cultural de Pernambuco*. Recife, v. 3, ago. 1985. Disponível em <www.fundaj.gov.br>. Acesso em 30 de Maio 2007

SUASSUNA, Ariano. *Aula proferida no Theatro Municipal do Rio de Janeiro a 10 de junho de 2007 em comemoração aos seus 80 anos*. Vídeo virtual, 11 jun. 2007. Disponível em <<http://oglobo.globo.com>>. Acesso em: 11 de Junho 2007.